

серия
АНТИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА

ИССЛЕДОВАНИЯ



Е. В. ГЕРЦМАН

МУЗЫКА
ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ
И
РИМА

серия

АНТИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА



•

ИССЛЕДОВАНИЯ

Издательство
«АЛЕТЕЙЯ»
Санкт-Петербург
1995

Е. В. ГЕРЦМАН

Art¹?

МУЗЫКА
ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ
И
РИМА

Издательство
«АЛЕТЕЙЯ»
Санкт-Петербург
1995

ББКГ(Рос)
Герц. 79

Директор издательства: *Абышко О. Л.*
Главный редактор издательства: *Савкин И. А.*
Художественный редактор: *Емельянов Ф. В.*
Корректор: *Абышко Л. А.*

Основатель и руководитель серии:
Абышко О. Л.

Герцман Е. В.
Музыка Древней Греции и Рима
(из серии «Античная библиотека»)

ЛР № 040528
от 15. 09. 93 г.

Сдано в набор 30.01.95 г. Подписано к печати 03.04.95 г. Формат 60 88/16.
Бумага офсетная, гарнитура «Академическая», печать офсетная,
Усл. печ. А. 22, уч. изд. л. 23, тираж 3000 экз. Зак. № 49
Издательство «Алетейя», Санкт-Петербург, Вознесенский пр., 34-6.
Телефон издательства: (812) 315 7086.

ISBN 5-85233-003-13

© Издательство «Алетейя», 1995 г.
© Герцман Е. В., 1995 г.
© «Античная библиотека» — название серии
© Емельянов Ф. В. — художественное
оформление серии, 1992 — 1995 г.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЛО «Санкт-Петербургская типография № 6»
193144, г. Санкт-Петербург, Моисеенко, 10.

Моей жене, Лидии Сергеевне Герцман, с любовью.

К читателю

Говорят, что в святилище Аполлона в Дельфах была выставлена надпись: «Познай самого себя». Некоторые приписывают это высказывание спартанскому мудрецу Хилону. Сама же идея самопознания, возможно, в другом словесном оформлении, возникла задолго до античных времен тогда, когда человек стал понимать себя как сложный многоярусный организм, не только физиологический, но и духовный. С тех пор человек обречен на самопознание.

Книга, которую читатель держит сейчас в своих руках, призвана помочь ему в осмыслении одной из давних страниц музыкальной жизни, относящейся к эпохе, получившей наименование античности от латинского прилагательного «antiquus» — древний, старинный.

По давно сложившемуся мнению, в ней следует искать истоки европейской цивилизации и, в частности, художественной. Значит, именно тогда были сформированы условия для того, чтобы через многие столетия смогли творить Бетховен, Чайковский, Шостакович. Так, несмотря на все различия современной и античной культур, познавая последнюю, мы приобретаем к самым началам наших художественных традиций.

Однако не все так просто, как может показаться на первый взгляд.

Если для историков общественной жизни, науки, военного дела, права, литературы, архитектуры и т. д. сохранились документально зафиксированные свидетельские факты, а также полностью или фрагментарно уцелевшие памятники, то ничего подобного нет у историков музыки. Ведь процесс музицирования длится ровно столько, сколько продолжается сам художественный акт. Затем он остается лишь в воспоминаниях слушателей, либо зафиксированным в нотной или грамзаписи. Естественно, что в те далекие времена не существовало ни пластинок, ни магнитофонов. Нотная запись делала первые робкие шаги. Она была настолько примитивна и беспомощна, что могла, в

лучшем случае, регистрировать величину интервала между соседними звуками. Поэтому если бы даже в нашем распоряжении было много законченных нотных образцов, то и тогда осмысление каждого из них как художественною целого было бы практически невозможно. Слишком ограничены и крайне недостаточны сведения, передаваемые древнегреческой нотацией, чтобы по сохранившейся нотной записи можно было реконструировать звучание произведения. К тому же наука обладает сейчас лишь малочисленными отрывками (около двадцати) большего или меньшего размера, что делает еще более недостижимой идею о возрождении древней музыки.

Правда, история сохранила для нас высказывания древних слушателей о музыке, которую они любили или отвергали. Но хорошо известно, что писать о музыке — все равно что осязать краски или обонять рифму. На то она и музыка, что ее невозможно передать никакими другими средствами, кроме музыкальных. Остается только позавидовать оптимизму тех, кто пытается передать словами эмоциональные ощущения от услышанного музыкального произведения. К счастью, то, чего не понимают наши современники, очень хорошо усвоили античные писатели: ни в одном из сохранившихся источников, прямо или косвенно связанных с музыкой, нет и намека на описание того, что по своей природе не поддается описанию.

О чем же сообщают античные источники?

Благодаря им можно узнать, какое место занимала музыка в жизни античного общества, какую музыку люди любили, а какую отвергали, как приобщались к музыке, каких музыкантов чтили и помнили, а каких предавали забвению, игру на каких инструментах слушали с большим удовольствием, а на каких с меньшим, какие жанры и в каких случаях звучали, как относились к труду музыканта, что думали о музыке и т. д. Другими словами, бесценные античные свидетельства дают возможность восстановить некоторые, конечно, далеко не все, стороны музыкальной жизни античности. Им и посвящена предлагаемая книга.

Классическая античность, как известно, представлена двумя обществами — древнегреческим и древнеримским. Каждое из них прошло свой особый исторический путь развития и создало свою музыкальную культуру. Греков больше влекло к поиску истины и красоты, к науке и художественному творчеству. Римляне же отличались практицизмом и все оценивали с точки зрения пользы и пригодности. Если бы мы были в состоянии возродить и услышать живое музыкальное искусство древних эллинов и римлян, то смогли бы судить о том, какое влияние оказали эти черты обоих народов на их художественное творчество. Однако такое познание невозможно.

Всматриваясь же в их музыкальную жизнь, в отдельных случаях нетрудно обнаружить специфические особенности музыкальной жизни как греков, так и римлян, с которыми читатель познакомится на

страницах книги. Но чем дальше отходит от нас античность, тем явственнее проявляется многоликое единство обоих народов. Несмотря на все своеобразие их культур, они представляли собой единый исторический этап развития человечества. И с этой точки зрения многие черты музыкальной жизни Древней Греции и Древнего Рима являются очевидной культурологической общностью. Поэтому зачастую при изложении материала книги не было смысла отдельно давать «греческое» и «римское», так как они по своему содержанию неразделимы.

Книга состоит из ряда очерков, каждый из которых посвящен отдельным сторонам как греческой, так и римской музыкальной жизни, а в некоторых случаях, когда этого требовал материал, — и их совместному описанию.

Эта книга адресована не только музыкантам-профессионалам самых различных специальностей, но и всем, кто интересуется музыкальной культурой. Я надеюсь, что мои коллеги найдут на последующих страницах малоизвестные или вовсе неизвестные для них факты, события и имена, а в отдельных очерках познакомятся с нетрадиционной трактовкой некоторых аспектов античной музыкальной жизни. Что же касается любителей музыки, то хочу верить, что книга поможет им расширить своей общекультурный кругозор. Вместе с тем, я полностью исключил возможность умышленного упрощения в изложении материала. К этому меня обязывало и уважение к читателю, и сам материал.

Как известно, на рубеже старой и новой эры возникла новая мощная религия — христианство. Оно отложило отпечаток на все сферы духовной деятельности человека, в том числе и на музыкальную жизнь. Однако его влияние стало всеобщим только тогда, когда христианство приобрело статус государственной религии. Это произошло при римском императоре Феодосии I, в 394 году, то есть менее чем за столетие до падения Рима, на самом исходе античности. На протяжении же всего предыдущего периода целиком и полностью главенствовало язычество. Принимая во внимание это обстоятельство, я сознательно исключил из книги материал, освещающий музыкальный быт ранних христиан. Он стал темой отдельной работы.*

Я далек от мысли, что охватил в книге абсолютно все стороны музыкальной жизни даже языческой античности. Задача была намного скромней: показать наиболее типичные и яркие страницы музыкального обихода, но не более.

Так как мной использован материал, основанный на свидетельствах древних авторов, то в тексте постоянно присутствуют ссылки на конкретные древнегреческие и латинские источники, перевод

* В настоящее время в издательстве «Музыка» (г. Москва) готовится к публикации моя книга: «Гимн у истоков Нового Завета».

которых осуществлен мною (за исключением особо оговоренных случаев). Как принято, ссылки на античную литературу снабжены римскими и арабскими цифрами, а иногда только арабскими. Римская цифра обозначает самую крупную часть источника — номер книги или песни. Арабские цифры указывают более мелкие части — главы, параграфы или стихи. Например: Страбон. «География» I **3, 4**, то есть, книга I, глава **3**, параграф **4**; или Гомер. «Илиада» XIII **6—8**, то есть песнь XIII, стихи **6—8** и т. д. Если при ссылке отсутствует римская цифра, значит, в данном источнике нет крупных разделов. Встречающиеся иногда вместе с цифровыми обозначениями буквы — традиционный способ подразделения текста источника, переходящий из одного издания в другое и использующийся ради быстрого обнаружения нужного места.

В тексте книги часто упоминаются авторы, известные нам только по одной работе. В таких случаях, ради краткости изложения, название работы повторно не упоминается. Например: Страбон I **3, 4**. Это означает, что подразумевается одна-единственная дошедшая до нас книга Страбона — «География».

При первом упоминании конкретного автора даются годы его жизни и называются основные направления его деятельности.

На последних страницах книги читателям предлагается список литературы по данной теме; главным образом, это перечень сочинений цитируемых авторов. Кроме того, указывается научная литература, использованная при написании работы.

В заключение хотелось бы поблагодарить тех, кто помог в подготовке настоящего издания: известного исследователя античности Александра Иосифовича Зайцева, советами которого я постоянно пользовался, и Марину Алексеевну Алексееву, оказывавшую мне содействие в работе.

Особо должен упомянуть с искренней признательностью Викторию Сергеевну Буренко, взявшую на себя труд подготовить рукопись книги к публикации.

ОЧЕРК ПЕРВЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПАНТЕОН

Миф и явь

Вначале был Хаос. Существовала лишь бесформенная бесконечность, где свет был совмещен с мраком, земля с водой, конец с началом, верх с низом. Мировой универсум находился в безвременном зияющем пространстве. Так было извечно! И никто никогда не знал и не узнает, каков был в действительности Хаос, чем он был наполнен. Ибо никому не дано проникнуть в столь давнюю и совершенно безжизненную тайну.

Но вот наступил великий акт первотворения. Хаос словно вытолкнул из себя три грандиозные сферы будущего мирового порядка: сияющее Небо, твердую Землю и мрачный Тартар. В результате оказались проявленными свет и верх, олицетворенные Небом, а также мрак и низ, воплощенные в Тартаре — вечно черной бездне. В центре же водружилась Земля, находившаяся на равном удалении как от Неба, так и от Тартара. Эта удивительная симметрия стала основой гармонии вселенной. Брак Неба-Урана и Земли-Геи породил могучих титанов, населивших вселенную. Отсюда началась жизнь мира, в который впоследствии вошел и человек.

Так представлял себе древний грек начало всех начал, воплощая в мифах свое понимание истоков жизни, развития божественного и человеческого существования. Миф (греч. μῦθος — сказание) — это попытка понять и объяснить мир, его происхождение, а также определить в нем место богов, героев и людей. Пусть для последующих эпох миф оказался не более чем замечательным художественным вымыслом, отразившим не только ограниченность знаний, но и примитивность научную (с исторически более поздней точки зрения) мышления. Несмотря на все различия в подходе к мифу, общепризнанно, что для древнейшего человека он был, прежде всего, подлинной историей, уходившей своими корнями в давно исчезнувший мир божественных и героических деяний. Даже вопреки тому, что мифические боги были запечатлены в сознании народа по образу

и подобию своего создателя — человека, вопреки зачастую критическому и ироническому отношению к некоторым своим богам, для древнего грека мифические события почти всегда были отражением реальности многовековой давности. Не случайно в античном мире получили широкое распространение идеи греческого ученого Эвгемера (IV в. до н. э.), трактовавшего мифы как стертые временем следы исторических событий далекого прошлого. Этой же линии следовал и римлянин Энний (239—168 гг. до н. э.). Вот почему схолиасты (от греч. *σχολή* — занятие на досуге), стремившиеся прояснить для своих современников и будущих поколений содержание мифов, всегда называли их «историями».

Однако миф — это не только история. Миф — это и стремление к объяснению природы и ее стихий. Невозможность понять их естественно-физический смысл привела к необходимости персонификации, то есть к воплощению чуть ли не каждого элемента природы и каждой стихии опять-таки в образах богов, демонов, нимф и т. д. В таком случае действия стихий легче поддавались объяснению, ибо тогда все сводилось к поступкам тех, кто олицетворял ту или иную стихию: Гея — земля, Гефест — огонь, Гера — воздух, Артемиды — луна и т. д. Правда, в мифологическом своде такие отождествления были не всегда одинаковы и имели довольно широкую амплитуду. Например, Зевс — это и небесный свод, и молния; море — и Посейдон, и старец Нерей и т. д. Но даже при всей многоликости таких параллелей создавалась иллюзия понимания сути явлений: молния толковалась как гнев Зевса, морской шторм — как результат действий Посейдона, землетрясение — как следствие активности гиганта Пифона и т. д. Значит, в таких случаях образ и явление, образ и предмет всегда совпадали. В этом и заключается особенность мифологического мышления.

Миф — один из способов освоения человеком окружающей действительности и самопознания. Исследуя свою суть, он запечатлел результаты изысканий в человекоподобных богах. Так были организованы религиозные представления древних греков. Подобное художественное отражение мира выявило величайший творческий потенциал древнегреческого народа, послуживший важнейшей причиной распространения и долголетия греческой мифологии.

Избранный древними греками способ освещения окружающей действительности должен был привести к многобожию (политеизму). Ведь многочисленные явления природы, моря, реки, озера, горы, леса, долины требовали своих собственных божеств, благодаря которым их можно было бы включить в единую религиозную систему мироздания. Такая тенденция характерна не только для Древней Греции. Хорошо известно, что в Древнем Риме культ того или иного бога утверждался чаще всего при стремлении решить конкретную актуальную задачу государственной или общественной жизни. Когда

на Рим надвигалась какая-либо беда, мудрый сенат обращался за помощью к жрецам. Те, в свою очередь, открывали пожелтевшие свитки древнейших «Сивиллиных книг», составленных, по преданию, еще на самой заре Рима прорицательницей Сивиллой Кумской. Затем сенат получал, как правило, неизменный совет жрецов: ввести в Риме новое божество, которое своим добрым отношением к римлянам отвратит нависшую над ними беду. Так постепенно пополнялся римский пантеон. Даже римские полководцы нередко обращались к богам вражеских народов с призывом перейти на их сторону и обещали обеспечить чужеземных богов храмом и жрецами. История Рима знает много случаев, когда боги поработенных народов поселялись на его улицах в собственных храмах. Каждому из них не только находилось место в пантеоне, но и собственное дело.

Народ-труженик и народ-мастер «лепил» богов и героев, подобных себе. Удивительный кузнец Гефест, создающий неповторимые изделия, замечательный возница Фаэтон, искусно правящий колесницей, в которую впряжены огненные кони бога солнца Гелиоса, великие воители Арес и Афина, уникально, божественно владеющие оружием, отличный пастух Гермес, один справляющийся с бесчисленными стадами. Все это отражение популярных в древнем мире занятий и ремесел.

Среди них не последнее место занимало и искусство музыки. В самом деле, вряд ли можно найти другую религию, где бы столько богов и богинь покровительствовали музыке. Ни в каком другом собрании мифов так детально не освещены различные аспекты музыкально-творческой деятельности. Здесь сосредоточен богатейший материал не только для постижения особенностей самого музыкально-художественного дела, но и вообще для проникновения в тайны античного понимания музыки, как средства эстетического освоения действительности. Чтобы верно уяснить весь комплекс этих воззрений, вспомним содержание интересующих нас мифов, связанных с теогонией, то есть с происхождением и родословной богов.

Шумные куреты

Итак, миф гласит, что после вычленения из Хаоса Неба, Земли и Тартара миром правил Уран-Небо. Ему были во всем послушны его дети-гиганты. Это был первый этап жизни мира. Но вот один из гигантов, по имени Кронос, восстал против всемогущего Урана, и ему удалось одолеть его. Воцарение Кроноса на троне богов ознаменовало следующий, второй период вселенского бытия. Однако гигант, низвергший с престола своего отца, прекрасно понимал, что и его может ожидать аналогичная судьба. Поэтому он делал все возможное, чтобы оградить себя от подобной ситуации. Детей, которых производил Кронос вместе со своей супругой Реей, он

проглатывал и верил, что таким способом спасет собственную власть от любых притязаний. Но, как и следовало ожидать, Рее надоело такое обращение с ее потомством и она, как истинная женщина, решила спасти хотя бы одного из своих детей. Им оказался Зевс. Подсунув прожорливому Кроносу вместо новорожденного младенца камень, она спасла Зевса. Проглотив камень, Кронос думал, что покончил с возможным претендентом на свой трон. Так был спасен будущий победитель Кроноса, воцарение которого стало новым и последним, по мифологическим представлениям, крупным этапом теогонии.

В биографии Зевса есть эпизод, который является крайне важным для музыкальной мифологии.

Спасая только что рожденного Зевса от Кроноса, Рея поручила своим жрецам-куретам спрятать Зевса и воспитать его. Куреты перенесли Зевса на остров Крит. Но младенец, как и все новорожденные, кричал и плакал. Чтобы эти звуки не достигли слуха Кроноса, куреты постоянно исполняли воинскую пляску, гремя щитами и оружием. Создаваемый ими шум заглушал крик младенца.

Здесь мы впервые сталкиваемся с мифическими звуконосителями. Вне сомнения, пляска куретов является отражением реальной жизни Древней Греции, где танец, особенно воинский, занимал важное место в воспитании будущих граждан некоторых городов-государств. В мифе лишь запечатлено это обстоятельство, и Зевс, естественно, получает воспитание, типичное для многих эллинов. Следовательно, звуковое оформление танца куретов — не что иное, как передающаяся в мифе особенность древнегреческого танца. Конечно, это еще не танцевальная музыка в полном смысле слова, а скорее воплощение некоего ритмического сопровождения, характеризующегося серией звуков, лишенных интонационно точной высоты, но организованных в определенную ритмическую систему.

Не случайно в греческой мифологии куреты зачастую отождествляются с загадочными идейскими дактилями. Как можно судить по их названию, эти мифические существа связывались с Идой — горной цепью во Фригии. Существительное же «*δακτύλος*» (дактилос) означает «палец». Лексикограф II века Поллукс в своем произведении «Ономастикон» (II 156), посвященном описанию смысла различных древних терминов (δνομα — имя, название), поясняет обозначение «идейские дактили». По его определению пальцы руки являются первыми символами исчисления, и посредством тех же пальцев рук создаются все вещи. Поэтому идейские дактили рассматривались как изобретатели счета и музыкального ритма. Ведь ритм и счет — категории близкие по своей природе, так как в основе каждой ритмической организации лежит числовая закономерность. В знаменитом труде Павсания (II век) «Описание Эллады» (V, 4) сообщается, что Рея поручила охрану новорожденного Зевса все тем же

идейским дактилям, которых называли также куретами. В таком отождествлении нет никакого противоречия: по мифологической логике создатели счета должны были стать творцами ритма первого военного танца. Другими словами, в мифическом танце куретов, как и в образе идейских дактилей, зафиксировано домузыкальное (с современной точки зрения) звукоакустическое начало — этап освоения звуковой ритмики, без которого немисливо становление более развитых форм музыки.

Звуки моря и неба

Носителями аналогичного домузыкального звучания являются и другие низшие божества. Это прислужники и исполнители повеленийладыки морей Посейдона — тритоны с рыбьими хвостами. Павсаний (VIII 2, 3) пишет, что согласно преданиям, «они трубят в просверленные раковины». То же самое рассказывает о них в своем сочинении «Естественная история» (IX 9) и римлянин Плиний Старший (23—79 гг.).

Тритоны, дуя в раковины, создают своеобразный звуковой шум, скорее всего напоминающий шум моря. Не исключено, что образ тритонов возник именно как мифическое отражение звуков моря, хорошо известных жителям всего Средиземноморья. Впоследствии античная поэзия нередко стремилась «облагородить» образ тритонов и иногда представляла их существами, играющими на музыкальных инструментах. Например, такой великий поэт, как Овидий (43 г. до н. э.—18 г. н. э.) в своих «Метаморфозах» (I 333—338) пишет о тритонах, играющих на букцине — инструменте, достаточно популярном в Риме, особенно в войсках. Но это не более чем стремление сделать образ морских божеств «более цивилизованным». В мифах же они никогда не поднимались выше «гудошников», производящих своими раковинами шумовые эффекты. С этой точки зрения создаваемое ими звучание даже более примитивно, чем издаваемое куретами — идейскими дактилями, так как те творцы ритмических организованных звуков, а тритоны — создатели шумового звукового фона. Во всяком случае, и те и другие олицетворяли звукоакустические формы бытия в двух основных «звучащих» сферах вселенной — на земле и в воде.

Печальное царство брата Зевса Аида, куда спускаются тени умерших, в представлении древних греков не могло быть звучащим. Несмотря на то, что народная фантазия населила царство Аида текущими реками (Стикс, Лета и др.), летающими и стенающими бесплотными тенями умерших, оно было все же царством вечного успокоения. А раз там был вечный покой, то не должно быть и звучания, так как уже издавна подмечена прямая зависимость между движением и звучанием: там где нет движения — нет и звучания. Поэтому в сознании эллинов Аид выглядел довольно фантастической

областью, где реки текут беззвучно и стенания душ происходят безгласно (либо еле слышно верещат, как летучие мыши), где бог сна Гипнос бесшумно передвигается на своих крыльях, а рядом с ним также бесшумно движутся боги сновидений, где страшный трехглавый пес Кербер, охраняющий выход из царства Аида, пугает всех своим грозным видом, но никогда не издает лая, где молчаливо работает старый Харон, перевозчик душ умерших через воды Ахеронта, и неслышно носится за своими жертвами бог смерти Танат. Это было царство вечного безмолвия. Здесь властвовали тишина и смерть.

Отражает ли греческая мифология звуковое бытие в третьей сфере — на небе?

На этот вопрос непросто ответить. Дело в том, что сохранившиеся источники не дают конкретных сведений по этому поводу и при буквальном следовании за имеющимися материалами невозможно говорить о звуковом освоении небесного свода. Но подобное положение нарушает логику симметрии мифологического мира, где земля и море имеют «звуковое наполнение», а небо как будто лишено его. Такое «зияние» не только расстраивает гармонию космоса, но и противоречит реальному опыту человека, который постоянно наблюдает на небе движение облаков и туч, слышит раскаты грома и знает о движении небесных тел. Вряд ли мифологическое мышление могло бы согласиться с безмолвными небесами. Не является ли отсутствие мифического образа, олицетворяющего «звуковое освещение» неба, результатом утраты каких-то архаичных преданий? Ведь даже еще в античные времена мифологические представления изменялись, и каждая новая эпоха популяризировала лишь те стороны древнейших легенд, которые были ей наиболее близки. Поэтому многие архаичные религиозные воззрения могли постепенно стираться в памяти или видоизменяться.

С этой точки зрения заслуживает особого внимания знаменитая античная философско-эстетическая идея о «гармонии сфер». В дошедших до нас поздних источниках это звучание неба характеризуется как подлинно-музыкальное, так как согласно древним авторам каждое небесное тело в зависимости от скорости своего движения и вращения, а также расстояния от соседних планет и от Земли, издает звук определенной высоты. Звучание же всех планет образует особую систему, состоящую из конкретных музыкальных интервалов. Следовательно, «гармония сфер» — высокоорганизованная звуковая форма, соответствующая музыкальной «совершенной системе», лежащей в основе античных научных музыкально-теоретических представлений.

Однако нетрудно догадаться, что формирование «гармонии сфер» — результат длительных наблюдений как за движением планет, так и за разнообразием звуковысотной организации музыкального материала в художественной практике. У истоков этих воззрений

должны были находиться несравненно более примитивные и упрощенные представления, отражавшие, как уже говорилось, издавна подмеченную зависимость между движением и звучанием: движение любых тел от самых малых до весьма значительных — практически невозможно без возникновения звуковых явлений (речь идет не о звуках, оформленных в музыкальные последовательности и сочетания, а о простейших разновидностях акустических феноменов, возникающих при элементарных движениях предметов). Поэтому, когда было обнаружено движение небесных тел, то сразу же должна была появиться мысль о звучании неба, что естественно должно было найти отражение в мифологии.

Некоторое подтверждение этому легко обнаружить в трактате Лукиана из Самосаты (120—180 гг.) под названием «О танце» (7). Говоря о происхождении танца, он пишет, что самые достоверные сведения о родословной танцевального искусства восходят к тем далеким временам, когда вселенная только возникала: «Хоровод звезд, сопряжение подвижных и неподвижных светил, их гармоническое сочетание и соразмерное движение и является проявлением первоначального танца». Разве этот танец звезд с точки зрения своего звукового оформления не аналогичен танцу куретов и идейских дактилей на Кипре? В обоих случаях отсутствуют звуковысотные параметры и налицо внимание к ритмической организации. В сочинении Лукиана в видоизмененной форме сохранился отпечаток архаичного мифологического воззрения на звукоакустическое «наполнение» небес, которое с успехом может аннулировать пробел в дошедшей до нас звуковой мифической картине мира.

Эхо

Не мог не найти отражение в этой звуковой мифической картине феномен эхо (греч. *ἠχώ* — отзвук). Слишком часто он возникал в долинах и горах Греции. Ему нужно было дать объяснение, и в результате появилась удивительная по поэтичности легенда о нимфе Эхо. Нимфы — низшие женские божества, олицетворявшие различные стороны природы. Существовали горные нимфы — ореады, лесные — дриады, океанические — океаниды, нимфы рек и озер — наяды. Нимфа Эхо — божество звукового мира.

Овидий («Метаморфозы» III 339—510) так излагает миф, посвященный ей.

Могущественный Зевс был знаменит своей необузданной страстью к прекрасному полу. Его многочисленные любовные похождения хорошо известны. Нередко он в горах любезничал и с нимфами. Чтобы отвлечь внимание его ревнивой супруги Геры, сообразительная, но не в меру разговорчивая нимфа Эхо занимала богиню своими длительными беседами. Когда же Гера спохватывалась, то ни Зевса,

ни нимф уже нельзя было застать на «месте преступления», и похождения любвеобильного громовержца продолжались с помощью той же Эхо. Наконец Гера поняла причину болтливости нимфы и решила наказать ее за многоречивость. Супруга Зевса была всемогуща, и она сделала так, что нимфа лишилась дара речи и лишь могла повторять окончания слов, сказанных другими. Такова была месть Геры.

Прошло некоторое время, и однажды нимфа Эхо увидела в лесу прекрасного юношу Нарцисса, в которого влюбилась. Все попытки вступить с ним в беседу оказались безрезультатными. Ведь несчастная нимфа способна была лишь бессмысленно повторять окончания слов Нарцисса. Она поняла, что не в состоянии завоевать сердце юноши. Горечь, боль, тоска и обида начали изнурять ее тело и душу. Нимфа худела, ее постепенно покидали жизненные силы, кожа высохла, а кости окаменели. Сохранился лишь голос, он пережил нимфу и остался в реальном мире без нее. Как пишет Овидий, «звук, который жил в ней, слышится теперь всем». Он называет ее «звучной» (vocalis) нимфой, «дающей отзвук» (resonabilis). А прославленный римский поэт Авсоний (310—395 гг.) говорит о ней как о «дочери воздуха и речи», ибо всякое эхо — это отраженный звук, доносящийся до слуха через воздух.

В мифе нет, да и не могло быть объяснения эха как физического явления. Ведь оно существовало намного раньше, чем было зафиксировано в позднеантичной литературе, когда уже причины возникновения эха были разгаданы, и древние зодчие использовали феномен эха в возводимых ими сооружениях. Миф попытался дать объяснение эха своими средствами, персонифицируя и подавая его в сюжете, воплощенном в художественной форме.

Священные насекомые муз

«Та, которая начинает песню», «поющая», «создательница песни». Такие и подобные им определения постоянно сопровождают упоминание муз в греческой и римской литературе.

По бытовавшим представлениям, музы обитали либо вместе с сонмом всех богов на знаменитой горе Олимп, в Фессалии, либо на горе Пинде в Пиерии, в юго-западной Македонии, либо на горе Геликон в Беотии. Поэтому музы нередко назывались «пиеридами» (Πιερίδες), либо «геликонидами» (Ἑλικωνίδες) (иногда музы проживали на горе Парнас в Фокиде). Священным деревом муз считался лавр. Именно лавровым венком зачастую увенчивали победителя музыкально-поэтических состязаний. Музы имели и своих «священных насекомых» — пчелу и цикаду.

Пчела воспринималась как носительница дара муз — «сладкомедового голоса». В легендах, популярных в Древней Греции, посред-

ством пчел музы передавали своим избранникам «медоворечистый голос». Так, согласно одним преданиям, великий Пиндар в детстве охотился на Геликоне и, устав, заснул, «а пока он спал, к его устам прилетели пчелы и сделали там свои соты». По другим преданиям, Пиндару во сне привиделось, что «рот его полон меда и воска». По схолиям к одной из «Идиллий» (VII) буколического поэта III в. до н. э. Феокрита можно ознакомиться с мифом о пастухе Комате — рабе-певце, который постоянно приносил в жертвы музам коз из стада своего хозяина. В наказание его заключили в ящик. Обреченный на голодную смерть, он был спасен музами: по их велению пчелы кормили его.

Великий древнегреческий философ Платон (427—347 гг. до н. э.) в своем сочинении «Федр» (259 b—e) передает легенду о цикадах. По преданию, давным-давно, еще до рождения муз, цикады были людьми. Но когда появились музы, а вместе с ними и музыка, то этим людям настолько понравилось пение, что они забыли обо всем на свете, даже о пище и питье. Их единственной и пламенной страстью сделалось пение, все время — пока их организм выдерживал без еды и пищи — они самозабвенно пели, получая неслыханное удовольствие. В этом самозабвении они и умирали от голода и жажды, а затем становились цикадами, получившими от муз особый дар: после своего рождения они ни в какой пище и питье не нуждались, а в тот же миг начинали петь и пели до тех пор, пока не умирали. Кроме того, цикады являлись «осведомителями» муз, так как после своей смерти они сообщали им, кто из людей какую из муз почитает.

В музыкальной практике Древней Греции даже существовал особый музыкальный жанр, называвшийся «теретисма». Его название произошло от глагола «теретίζειν» — «щебетать как цикада или ласточка» (древние греки верили, что цикады и ласточки издают однотипные звуки). Александрийский лексикограф V в. н. э. Гесихий, объясняя смысл термина «теретисмата» (τερетίσματα, множественное число от терέτισμα), указывал, что это «обманчивые песни», потому что на самом деле они не являются пением цикад, а только подражанием ему. По его словам, «теретидствующие — те, кто метафорично подражает ласточке». Отсюда нетрудно понять, что «теретисмы» представляли собой вокально-инструментальные произведения с многочисленными трелями, распевами и «колоратурами». Так удивительно переплетались явления художественной практики и мифологические представления о «священных насекомых» муз (интересно, что «теретисма», как музыкальный жанр, пережила и античность, и яз-

Согласно традиции, музы подразделяются «по специальностям» в легендах, популярных в Древней Греции, посредством следующим образом:

Каллиопа — муза эпоса;
Эвтерпа — муза лирики;
Мельпомена — муза трагедии;
Талия — муза комедии;
Эрато — муза эротических песен;
Полигимния — муза священных гимнов;
Терпсихора — муза танцев;
Клио — муза истории;
Уrania — муза астрономии.

Но такое, принятое сейчас подразделение далеко не во всем соответствует античным источникам, не говоря уже о том, что представления о музах изменялись еще в древности в процессе исторической эволюции мифологического мышления.

Музы- прорицательницы

Есть все основания считать, что первоначально в религии древних греков фигурировала лишь одна муза. Вспомним хотя бы зачин «Илиады»: «Гнев, о богиня, воспой...» Аналогичные обращения к музе в единственном числе можно найти и у других поэтов (Гесиода, Пиндара). Скорее всего, они адресовались богине, олицетворявшей вообще художественное творчество. Это было естественно для архаических времен, когда не только не существовало подразделений на различные искусства, но даже не обнаруживалось принципиальных различий между художественной деятельностью и нехудожественной. Танец, изображающий охоту, был непременной частью подготовки к самой охоте, а песнь в честь конкретного бога — важным этапом начала любого дела, находящегося под покровительством или в ведении этого бога. То была эпоха не столько плавных, незаметных переходов от искусства к жизни и обратно, сколько период, когда художественное творчество было неотъемлемой частью каждодневных занятий человека, а последние не мыслились вне искусства.

Павсаний (IX 29, 2), основываясь на стихотворении элегического поэта VII в. до н. э. Мимнерма, делит муз на старших и младших: первые были дочерьми Урана, а вторые — дочерьми Зевса. Согласно мифологическим представлениям, в более ранний период времени на смену поклонению одной-единственной музе пришел период с тремя музами, и только впоследствии их число достигло девяти. Для понимания смысла таких изменений в верованиях особый интерес представляют старшие музы.

Как сообщает Павсаний, они носили следующие имена: Мелета (обучение), Мнема (память) и Аойда (песня). Нетрудно увидеть, что только одно из имен связано непосредственно с искусством. Это обстоятельство не покажется странным, если вспомнить истоки и происхождение самого существительного «μοῦσα» (муса), а на дорийском диалекте — «μῶσα» (моса).

Диодор Сицилийский (80—29 гг. до н. э.) в своем труде «Историческая библиотека» (IV 7, 4) говорит, что «музы были названы от [выражения] «осведомлять людей» (μεῖν τοὺς ἀνθρώπους)... — обучение всем тем видам [знаний], которые хороши и полезны, и тем, которые не известны необразованному народу». Много столетий спустя византийский словарь X века с загадочным названием «Суда» (прежде он считался принадлежащим лексикографу Свиде), основывающийся на древнейших, не сохранившихся до нашего времени источниках, так объясняет слово «муса»: «Муза — это познание; [оно произошло] от глагола „μῶ“ — „осведомляться“, так как [муза] была причиной всякого образования». С одной стороны, слово «муса» этимологически ведет свою линию от греческого глагола «μᾶμαι» (маомай) — желать, стремиться. С другой — оно довольно тесно сопряжено с двумя существительными: «μᾶνία» (мания) — безумие, восторженность, вдохновение и «μᾶντις» (мантис) — прорицатель. Все эти письменные свидетельства и этимологические параллели помогают проникнуть в житейскую орбиту, в которой применялся такой лексический набор.

В архаичной Греции большую роль играли прорицатели. Зависимость судьбы человека от самых различных, порой даже неожиданных обстоятельств, создающихся нелегкими отношениями между людьми, либо являющихся результатом действия различных стихий природы, способствовали страху перед будущим. Его ожидали с величайшей боязнью. Сложный, а порой и трагический исторический опыт не давал основания для радужных надежд. Поэтому человек стремился во что бы то ни стало узнать, что ожидает его в будущем и по возможности предотвратить нежелательные роковые последствия.

Античная мифология буквально переполнена постоянными пророчествами. Царю Аргоса Акрисию оракул предсказал гибель от руки внука сына его дочери Данаи. Мать Ахилла знала, что сыну не суждено вернуться из-под стен Трои. Жрица Аполлона Пифия объявила Эдипу, что он убьет своего отца, женится на собственной матери и от этого брака родятся дети, проклятые богами и ненавистные людям. Однако несмотря на то, что каждый из них знал веление судьбы и предпринимал невероятные усилия, чтобы избежать его, — по законам мифологии рано или поздно неумолимый рок настигал свою жертву и предсказание свершалось. Знаменитый герой Персей, метнув бронзовый диск во время спортивных игр, случайно убивает Акрисию. Ахилл получает смертельную стрелу в единственное свое незащищенное место — «ахиллесову пяту». Эдип до дна выпивает чашу нравственных и физических страданий, уготованных ему судьбой.

Роль прорицателей в жизни древнего мира хорошо известна. Они пользовались непререкаемым авторитетом, их слово всегда было самым весомым при решении важнейших задач государственной и частной жизни. Вспомним хотя бы величественные образы слепого

прорицателя Тересия, его вещей дочери Манто или Калханта. Но трагической была участь дочери Приама, провидицы Кассандры, предсказаниям которой, по желанию Аполлона, никто не верил.

В архаические времена все знали, что прорицатель одарен редчайшим даром видеть будущее и этим отличается от обыкновенных людей. Свои вещие видения пророк часто высказывал в порыве вдохновения, которое рассматривалось как насылаемая богами восторженность, доходящая иногда до безумия (впоследствии мы увидим как «работал» оракул в Дельфийском храме Аполлона; предсказания произносила одурманенная жрица). Нередко содержание пророчеств пересказывалось в своеобразной форме, где плавная повествовательная речь чередовалась либо со стихами, либо с неожиданными возгласами, либо с пением. Во всяком случае, пение было самым тесным образом связано с деятельностью прорицателей. Недаром греческий глагол «ὑμνῶδέω» (гимнодео) обозначает не только «славить песней», но и «пророчествовать», а существительное «ὑμνῶδία» (гимнодия) — и «песнопение», и «прорицание». Аналогичным образом латинское слово «**Carmen**» обозначает как «песню», так и «заклинание». Поэтому для римского поэта Вергилия (70—19 гг. до н. э.) главная сила заклинания — песня, да и само заклятие является своеобразной песней («Буколики» VIII 66). В Риме даже поклонялись пророчице нимфе Карменте (буквально — «поющей»), и она имела свой храм, а в городе были ворота, именовавшиеся Карментальскими.

Для профессии прорицателя песня являлась только одной из форм подачи предсказания. Не последнюю роль в этом играло, как видно, эмоциональное воздействие песни. Ведь предсказателю нужно было убедить слушателя, что его видение действительно является вещим. Убеждение посредством песни должно было действовать более эффективно, чем обычная речь, и пророки с успехом пользовались ею. В Древней Греции существовало мнение, что все выдающиеся музыканты-певцы были прорицателями. В знаменитом труде Страбона (64/63 гг. до н. э.—ок. 20 г. н. э.) «География» (XVI 2, 39) певцы Орфей и Мусей относятся к прорицателям, «которые объявляют нам веления и указания богов не только при жизни, но и после смерти». «Отец истории» Геродот (484—425 гг. до н. э.) рассказывает («История» VII 6) об афинянине Ономакрите, толкователе оракулов, собравшем пророческие изречения «оракулы Мусея», считавшегося знаменитым музыкантом. Римский оратор Фабий Квинтилиан (35—96 гг.) в сочинении «Ораторские установления» (I 10, 9) пишет, что выдающиеся музыканты древности Орфей и Лин одновременно считались и пророками.

Чтобы выстроить содержание предсказания, нужно было обладать большим житейским опытом, помогавшим ориентироваться в самых разнообразных ситуациях. Для этой же цели необходима была и острая память, способная фиксировать всевозможные уже свершив-

шиеся приговоры судьбы, извлекать из них поучительные эпизоды, соответствующие каждому данному случаю, изобретать из них различные комбинации, постоянно обновляя старые варианты, и облекать их в новую форму. Память в этом процессе играла не последнюю роль. Вспомним, что по одной из античных традиций музы считались дочерьми Мнемосины (памяти).

Поэтому не случайно три древнейшие музы носят имена Мелеты, Мнемы и Аойды. Именно такие музы должны были быть покровителями и вдохновителями прорицателей.

Музы-хариты и музы-камены

С течением времени музы как бы изменили профиль своей деятельности и стали богинями искусств. Такой переход не был чем-то противоестественным. Ведь творчество рассматривалось как нечто очень близкое к пророческому вдохновению, поэтому для эллинов и то, и другое являлось очевидным отступлением от нормы. В обоих случаях человек либо начинает «видеть» будущее, которого никто кроме него не видит, либо непонятным для окружающих образом создает высочайшие образцы художественного творчества, восхищающие и удивляющие простых смертных.

Конечно, переход от богинь-прорицательниц к богиням, покровительствующим искусствам — длительный и постепенный процесс. Вполне возможно, что древнейший культ харит, существовавший в беотийском городе Орхомене, отражает одну из ступеней этой эволюции. Хариты — некие добрые богини, атрибутами которых были розы, мирт, колосья или маки, музыкальные инструменты, а иногда яблоко и сосуд с ароматическим маслом. Известно, что хариты любили пение, и в честь добрых богинь впоследствии отмечался праздник Харитесии с обязательными музыкальными состязаниями и танцами. Подобно тому, как это было с тремя старшими музами, покровительницами прорицателей, чаще всего называли имена трех харит: Евфросины (радостная), Талии (цветущая, богатая) и Аглаи (прекрасная). Как мы видим, здесь впервые встречается имя Талии, вошедшей впоследствии в плеяду поздних девяти муз.

В связи с этим уместно вспомнить, что знаменитый римский энциклопедист Марк Теренций Варрон (116—27 гг. до н. э.) отождествлял муз с камнями — римскими нимфами, певшими, подобно трем старшим музам, пророчества в стихах. Согласно Варрону, им приносили в жертву молоко и воду якобы по той причине, что вода производит музыку в гидравлосах (т. е. в водяных органах). Римский энциклопедист указывал, что муз-камен всего три: одна возникает от движения воды, другая от звучания при ударе воздуха, третья — исключительно от звука чистого голоса. Конечно, в этом свидетель-

стве, зафиксированном грамматиком IV в. Сервием, знаменитым комментатором Вергилия («Буколики» VII 21), есть много неясностей. Обратиться же к самому труду Варрона «Древности дел человеческих и божественных» (в общей сложности — 41 книга) невозможно, так как его энциклопедия утрачена. Однако не вызывает сомнений, что триада муз-камен, описываемая в связи с водяным органом, является довольно поздней интерпретацией, так как сам орган изобретен не ранее конца III — начала II вв. до н. э. Перед нами попытка приблизить трех древнейших муз к более поздним достижениям в области инструментария. Не поэтому ли остается без применения и «повисает в воздухе» жертвоприношение молоком, которое никак нельзя связать с гидравлосом?

Нужно думать, что именно в трех харитах и в трех музах-каменах следует видеть какой-то переходный этап от муз-прорицательниц к известной группе девяти муз, большинство которых непосредственно связано с заботами о художественном творчестве и, в частности, о музыкальном. Хотя, конечно, подробности этой метаморфозы остаются скрытыми за давностью и многоликостью мифологических перевоплощений.

В окончательном варианте, как известно, плеяда муз представляет такой ряд:

- Каллиопа («прекраснозвучная»)
- Клио («прославляющая»)
- Эвтерпа («очаровательная»)
- Талия («цветущая»)
- Мельпомена («поющая»)
- Терпсихора («любящая хоровод»)
- Эрато («прелестная»)
- Полигимния («многогимническая»)
- Уrania («небесная»)

Ремесла муз

Чтобы выяснить сферу деятельности каждой музы, объект ее наибольшей заботы, обратимся к трем образцам античного поэтического искусства, в которых определяются индивидуальные области творчества муз. Это два стихотворения из знаменитого собрания выдающихся образцов греческой эпиграммы «Палатинской антологии» (IX 504 и IX 505), названной так по месту обнаружения рукописи — «Палатинской библиотеки» в Гейдельберге в 1606 г. Оба стихотворения носят одинаковые названия — «К музам». Третий памятник, который будет здесь приведен, — стихотворение римского грамматика, ритора и поэта Авсония «Имена муз».

Первое из указанных произведений «Палатинской антологии» гласит:
«Каллиопа открыла искусство героической поэзии.
Клио — сладостную песнь прекраснохороводной кифары.

Эвтерпа — многозвучный глас трагического хора.
Мельпомена изобрела для смертных услаждающий душу барбитон.

Прелестная Терпсихора подарила искусные авлосы.
Гимны бессмертным замыслила восхитительная Эрато.
Радость танца открыла всемудрая Полигимния.
Уrania обнаружила небесный свод и хоровод небесных тел.
Талия открыла комедийную жизнь и добродетельный нрав».

А вот текст другого сочинения из того же свода:

«Художник не видел Терпсихору, а обманывает зрение
Благодаря искусству изображения.
Если когда-нибудь ты, милый, радуясь, слушаешь
формингу,

Восхитись Эрато, представляющей такое искусство.
Эвтерпа играет на многопросверленных тростниках,
Изливая волшебное звучание в искусном исполнении.
Я, Талия, ведаю комедийным мелосом. На любящих трещотку
сценах

Я представляю дела безупречных мужей.
Смотри [вот] образ мудрости: [именно] Каллиопа принимает
Образ мудрости в свое лоно.
Я — муза пророчества и истории Клио,
Пребываю у увенчанного лаврами треножника Феба.
Уrania неким божественным мерилom
Исчисляет вечно вращающийся небесный свод.
Внимай меднозвучной воодушевленной Мельпоменовой песне,
Сведущей в прекрасном красноречии.
Я, [Полигимния], молчу, озвучивая чарующее движение
руки,

Призывая [таким] знаком звучащее молчание».

Авсоний описывает «художественные интересы» каждой музы так:

«Поющая Клио представляет прошедшее в минувшие времена.
Эвтерпа предлагает тростники со сладкоречивыми
дуновениями.

Талия радуется веселым диалогам комедиографов.
Мельпомена провозглашает с трагическим надрывом мрачные
[истории].

Терпсихора побуждает, руководит, создает страсти кифары.
Эрато держит в руках плектры, танцует ногой, песней и
лицом.

Уrania исследует движение небесного свода и звезд.
Каллиопа передает в книгах героические песни.
Полигимния обозначает все рукой и говорит жестом.

Этих муз побуждает сила аполлоновского разума:
Все постигает сидящий в центре Феб».

После знакомства с прозаическими переводами этих образцов античной литературы становится очевидно, что далеко не всегда древние авторы одинаково определяли индивидуальные склонности муз.

Так, например, согласно Авсонию и одному из стихотворений «Палатинской антологии», Клио — богиня истории, тогда как в другом греческом стихотворении — богиня хороводов. При толковании обязанностей Эрато Авсоний, наоборот, видит в ней повелительницу хороводов («танцует ногой, песней и лицом»), а автор первого из стихотворений «Палатинской антологии» — владычицу гимнов. Что же касается Терпсихоры, то здесь вообще отсутствует какая-либо ясность. Само имя Терпсихоры («любящая хоровод») недвусмысленно говорит о том, что именно она должна была быть создана для руководства хороводами. Однако по характеристике, данной в одном из греческих сочинений можно заключить, что сфера ее интересов — авлетика (сольная игра на духовом деревянном инструменте), так как ей приписывается создание авлосов — деревянных духовых инструментов, получивших широкое распространение в древнем мире и использовавшихся во многих разновидностях. Из текста же Авсония следует, что Терпсихора склонна к кифаристике — сольной игре на струнном инструменте, ибо, по его словам, она «создает страсти кифары». Кстати, некоторые другие античные писатели также представляют Терпсихору со струнным инструментом в руках (Лукиан «Картины» 16, Темистий «Речь» 21 и др.). Вместе с тем у Пиндара («Истмийская ода» 2, 12) она — «сладкозвучная» (μελίφθογγος), что может относиться и к авлетике, и к кифаристике, и к хороводу, так как в древности хороводные движения в обязательном порядке сочетались с пением.

Не проще обстоит дело и с Полигимнией. Все три приведенных источника свидетельствуют о ней, как о творце танца (несмотря на то, что во втором из приведенных сочинений «Палатинской антологии» ее имя вообще не упоминается, хотя совершенно ясно, что последнее двустопное посвящено ей). Но ведь само имя «Полигимния» (многогимническая) указывает на богиню гимнов и других молитвенных песнопений, использовавшихся в религиозных обрядах. Эта общеизвестная сторона деятельности Полигимнии отражена в одной рукописи первого из процитированных стихотворений «Палатинской антологии»: там вместо строчки «Радость танца открыла всемудрая Полигимния» зафиксирована совершенно иная фраза: «Гармонию всем песням подарила Полигимния». Следовательно, речь идет не только о неодинаковых толкованиях в различных источниках, но даже о различных вариантах, присутствующих в разных редакциях одного и того же сочинения.

Более однозначно характеризуется деятельность Каллиопы, Талии и Урании. Действительно, Урания признается ответственной за изучение астрономии. Талия «работает» в области комедии, а Каллиопа «опекает» героическую поэзию. Очевидно, Урания сохранила свои привязанности еще с тех архаичных времен, когда не существовало музы Урании, а были музы, покровительствующие предсказателям. Ведь пророчества по расположению звезд занимали важное место в государственной и религиозной жизни древних цивилизаций. Аналогичная тенденция наблюдается и при описании функций Каллиопы. Согласно двум приведенным источникам, она — первооткрывательница героической песни, а исходя из текста третьего, — воплощение самой мудрости. Конечно, героическая поэзия эллинов и римлян, повествовавшая о великих деяниях прошлого, являлась кладезем мудрости для всех, кто приобщался к ней. Сложные перипетии человеческих судеб, борьба добра и зла, уроки давней истории — вот тематика героической поэзии. Поэтому она с успехом могла рассматриваться как источник житейской мудрости. С этой точки зрения Каллиопа, безусловно, может быть охарактеризована как воспитательница мудрости. Однако вполне допустима и иная трактовка истоков мудрости Каллиопы, идущая с архаичных времен, когда пророчество и мудрость рассматривались как категории одного порядка.

Лишь Талия всегда характеризуется едино — как богиня комедии. Правда и тут встречаются исключения (пусть и крайне редко). Так, Пиндар в одной из своих Олимпийских од (14, 1) называет ее «песнелюбивою» (ἑρασιμόλη).

Чем же объяснить столь неоднозначное понимание задач каждой из муз? Для этого было достаточно много причин.

Музы и «музике»

Прежде всего, эволюция представления о музах, олицетворяющих искусство, создала неодинаковые традиции. Они не только сосуществовали, но и взаимоперекрещивались. По этой причине в ряд искусств попали и науки — история и астрономия, но не вошли такие искусства, как живопись, скульптура и архитектура. Кроме того, здесь речь идет о первой попытке (пусть мифологической) классификации искусств, регулировавшейся реальными обстоятельствами. Как мы увидим в дальнейшем, сама практика искусств античного мира на протяжении долгого времени не давала оснований для ясной и четкой их дифференциации. Дело в том, что в течение довольно длительного периода художественное творчество Греции и Рима представляло собой неразрывное единение слова, музыки и танца: любой вид поэзии не существовал без музыки, музыка не могла быть оторгнута ни от трагедии, ни от комедии, и, конечно, никакой

танец не мыслился без музыки. Иначе говоря, это был нераздельный синтез словесно-музыкально-актерско-танцевального творчества. Именно поэтому древнему мифологическому мышлению крайне трудно было раз и навсегда связать однозначно конкретную музу с одним-единственным видом искусства.

Иносказательно эту мысль высказал софист IV в. Темистий («Речи» 21, 255): «Каллиопа не присваивает [себе] кифары, Талия — авлосы, а Терпсихора — лиры, но каждая [из муз] любит соединять свою особенность [с другими] и вносить свой вклад в хоровод, ибо [музы] поют, чередуясь друг с другом». Здесь кифара, авлос и лира лишь условно олицетворяют конкретные искусства: кифара — инструмент, сопровождающий героические и лирические песни, авлос — неременный участник комедий, трагедий и хороводов, лира — постоянный атрибут гимнической поэзии. Иначе говоря, Темистий указывает на неразрывный союз всех искусств, сцементированный музыкой. Именно музыка является общей для всех них. Семь муз (без Клио — истории и Урании — астрономии) представляют искусства, которые не могли обойтись без музыки. Не потому ли музыка получила название, производное от слова «муза», а все эти искусства названы «мусическими», то есть находящимися под покровительством муз?

Более того, само понятие «музыка» (μουσική) древние греки трактовали в узком и широком смыслах: в узком — как искусство музыки или наука о музыке, а в широком — как комплекс знаний, связанных с общей культурой и образованием. Идеал античности — мусический человек, который, по глубокому убеждению древних греков, находится под постоянным покровительством муз и одновременно является их служителем. Первое известное нам упоминание «мусике» встречается в Первой олимпийской оде (1 15) Пиндара, написанной в честь победителя на олимпийских играх 476 г. до н. э. Гиерона из Сиракуз. Здесь это слово автор употребляет во множественном числе, говоря о том, что Гиерон «славится в прославлении мусикий». В таком обороте еще сохраняется архаичный смысл слова «μουσική» (музике), когда оно обозначало широкий круг понятий, связанных с общей культурой. Следовательно, служение музам — это не только художественное творчество, но и всякие достижения, в том числе и олимпийские, рассматривавшиеся как проявления возвышенного духа. Но самое главное выражение любви и почитания к музам — активное познание мира, к чему обязывала не только древняя муза Мелета (обучение), но и вообще поклонение музам.

Впоследствии мы увидим, что согласно неизменной античной традиции, самые выдающиеся и древнейшие из греческих музыкантов были уроженцами севера Греции. Хотя они и назывались фракийцами, но все знали, что очаг их школы находится у подножия горы Геликон, в Беотии. Да иначе и быть не могло, так как колыбель

музыкального искусства должна была находиться только на родине муз. В дальнейшем мы также убедимся, что многие знаменитые греческие музыканты считались сыновьями муз или их ближайшими потомками. Так было зарегистрировано познание одного из важнейших генетических принципов жизни человеческого рода — передача художественного таланта по наследству. Никто кроме муз не в силах был послужить источником выдающихся творческих способностей древнейших греческих музыкантов. Такая точка зрения была общепринята в античном мире. Платон («Ион» 534 с) был убежден, что если кто-то хорошо творит в каком-то определенном жанре, значит, его подвигнула муза добиться успеха именно в этом жанре и ни в каком другом. Более того, Платон («Ион» 534 d—e) излагает знаменитую историю о том, как некий халкидонец Тинних за всю свою жизнь не создал ничего достойного внимания, за исключением одного-единственного песнопения, оказавшегося поистине великим. Значит, по мнению философа, в этом следует видеть божественное провидение, ведь боги нарочно сделали так, что «прекраснейшая песнь была пропета устами слабейшего из поэтов». И хотя Платон не упоминает муз, совершенно ясно, что подобное чудо могли совершить только они, ибо именно музы вдохновляют на творчество и являются постоянными спутниками поэтов-музыкантов.

Дафнис и сирены

Наглядно такая мысль утверждается и в мифе о Дафнисе. Считается, что этот миф сицилийского происхождения. К нему обращались многие античные авторы: Феокрит, Диодор Сицилийский, Овидий и другие.

По одному варианту мифа (Диодор Сицилийский IV 84) Дафнис был сыном Гермеса и какой-то нимфы. Но музы — это те же нимфы, да и само имя Дафниса (δάφνη — лавр) свидетельствует, что его матерью могла быть только одна из муз. В другом варианте того же мифа, который, по свидетельству Сервия, использовал александрийский трагик Сосифей (III в.), описывается любовь Дафниса и нимфы Талии, то есть опять-таки музы.

Согласно передаваемой Диодором Сицилийским легенде, Дафнис от природы был настолько талантлив, что смог изобрести «пастушескую песнь и мелодию [к ней]». Будучи пастухом, он охотился вместе с богиней Артемидой и даже заслужил ее расположение «игрой на свирели и пастушеской мелодией». Однако влюбившаяся в него нимфа предсказала, что он лишится зрения, если сблизится с кем-нибудь кроме нее. Дафнис изменил нимфе и действительно ослеп (хотя у Овидия он превратился в камень). По другому варианту мифа Дафнис, как уже говорилось, влюбился в нимфу Талию. Когда же ее похитили пираты и продали в рабство, Дафнис нашел ее и

вместе с ней жил в рабстве. В конце концов, Дафнис и Талия были освобождены Гераклом.

Согласно «Мифологической библиотеке», по традиции приписываемой греческому ученому Аполлодору (ок. 180—119 гг. до н. э.), но скорее всего принадлежавшей неизвестному автору II в., сирены появились от брака одного из потомков Океана Ахелоя и музы Мельпомены («Эпитама» VII 18). По утверждению же грамматика и поэта III в. до н. э. Аполлония Родосского («Аргонавтика» IV 891—903), — от того же Ахелоя и музы Терпсихоры. Гомер («Одиссея» XII 39—54) знает только двух сирен, но не упоминает их имен. Аполлодор же называет их: Пейсиноя, Аглаопа и Телксиепия. Если в трактовке Аполлония Родосского эти женские существа представлены как «голосистые сирены», «очаровывающие сладостными песнями», то в пересказе Аполлодора мы сталкиваемся с небольшим инструментально-вокальным ансамблем: «Одна из сирен играла на кифаре, другая пела, а третья играла на авлосе».

Как известно, у сирен верхняя часть туловища была человеческой, а нижняя — птичьей. Они жили на острове и своим пением завлекали моряков. Причем непонятно, что грозило путешественникам в том случае, когда они, поддаваясь музыкальным чарам сирен, оставались на острове. Скорее всего, сирены представляли обобщенный образ, воплощающий соблазны, стоявшие на пути мореходов, — соблазны, из-за которых можно забыть дом, семью, дело. Греческое «σείρις» (сейрен) — очарование, обаяние. Не случайно именно сирены появились на пути Одиссея, плывшего из-под стен Трои в родную Итаку. Как следует из знаменитой поэмы Гомера, по совету волшебницы Кирки Одиссей, проплывая мимо острова сирен, приказал своим спутникам залепить уши воском, сам же велел привязать себя к мачте и ни в коем случае не отвязывать. Неимоверные муки испытал он, слушая волшебное пение сирен, призывавших его остаться с ними. Как видно, сказочно-чарующей была их музыка, если даже такой мужественный и настойчивый в достижении цели герой, забыв о своем долге, просил товарищей отвязать его от мачты. Только благодаря тому, что на корабле у всех уши были залиты воском, никто не внял мольбам Одиссея и ему удалось благополучно миновать остров сирен...

Сирены — символ воздействия музыкального искусства. Естественно предполагать, что столь неотразимую музыку могли создавать и исполнять ближайшие потомки муз. Подобное понимание этого мифа подтверждается и тем, что в некоторых случаях сирены представлялись как музы погребального плача, часто изображавшиеся на аттических надгробиях. Именно в таком смысле упоминаются сирены в трагедии Еврипида «Елена» (ст. 166—172).

В популярном произведении римского историка Светония Транквилла (75—160 гг.) «Жизнь двенадцати цезарей» сообщается

(«Тиберий» 70), что император Тиберий (14—37 гг.) досаждал всем «учеными» вопросами, ответы на которые нельзя было найти в мифологических сказаниях. Среди них был и такой вопрос: «Что обычно пели сирены?» Вопрос бессмысленный, так как он не соответствует идее мифа. Вернее было бы поставить вопрос так: «Как пели сирены?» В этом случае ответ ясен. Они замечательно вдохновенно пели музыку, воспринятую по наследству от муз.

Предводитель муз

Да, музы — великие богини. Но ведет их всех златокудрый красавец бог Аполлон, гениальный сын Зевса, называемый Мусагетом, то есть предводителем муз. В Гимне Аполлону (ст. 182—207), приписываемому самому Гомеру (хотя сейчас уже очевидно, что он не имеет отношения к автору «Илиады»), Аполлон изображен в том облике, в котором его знала античность: он играет на изящном струнном инструменте форминксе¹, его одежды источают волшебный свет и аромат амброзии, при прикосновении золотого плектра форминкс издает нежный звук. Когда Аполлон появляется на Олимпе, в жилище богов, все бессмертные увлекаются его игрой и пением. Чередуясь, музы своими прекрасными голосами поют о дарах богов и горестной участи смертных. А Аполлон, он же Феб («Лучезарный»), играет на инструменте и шествует с высоко поднятой головой.

Мифы трактуют образ Аполлона многопланово. Достаточно сказать, что его функции простираются от Аполлона-губителя, стреловержца, насылающего смерть и болезни, до Аполлона-целителя, врачевателя, покровителя путников и мореходов, бога света и солнца. И где-то внутри этой разнообразной гаммы ипостасей находится Аполлон-музыкант, который нас интересует больше всего.

Среди бесчисленного множества эпитетов, сопровождающих имя Аполлона в греческой и латинской литературе, напомним лишь самые главные: «искусно владеющий лирой», «наслаждающийся лирой», «бряцающий на лире», «ударяющий по лире», «златолирный», «искусно владеющий формингой», «играющий на форминге», «певец», «искусно поющий», «певучий», «музыкант», «любящий музыку» и т. д.

Аполлон — покровитель музыкантов, певцов и вообще всех, кто связан с музыкальным искусством. Александрийский поэт III в. до н. э. Каллимах из Кирены («К Зевсу» 79) называет музыкантами тех, «кто хорошо знает песнопения лиры Феба», а при упоминании самого Феба («К острову Делосу» 5) добавляет оборот — «покровительствующий песням». Но, подобно музам, Аполлон также

¹ Другая русская транскрипция — форминга.

покровитель прорицателей. В этой ипостаси нужно видеть общую для Аполлона и муз сферу «деятельности».

Легенда говорит, что перед тем как Аполлон должен был появиться на свет на Делосе, тогда еще бесплодном и скалистом, к острову со всех сторон приплыли лебеди, которым приписывалась способность петь перед смертью. Однако оказавшиеся тогда у Делоса лебеди, вопреки преданию не думали умирать, а запели великую и чудесную песнь, предвещая миру рождение прекрасного бога. С той самой поры голые скалы Делоса покрылись прекрасной цветущей растительностью, а лебеди стали именоваться певцами Аполлона.

Как любому из богов, ему нужен был храм. Поэтому Аполлон принимает облик дельфина и приводит корабль критских моряков к избранному им месту, где и возводится храм. Бывшие моряки начинают выполнять обязанности жрецов храма. Самому же месту дается название в честь божественного дельфина — Дельфы (во всяком случае так трактует этимологию этого названия народная традиция).

Мифическая связь дельфина с Аполлоном послужила основанием для того, чтобы дельфин стал толковаться как животное, любящее музыку. Да и вряд ли могло быть иначе: если сам Аполлон, покровитель музыки и музыкантов, превратился в дельфина, то и дельфин должен был проникнуться любовью к музыке. Такой образ дельфина постоянно встречается в античной литературе. Еврипид в «Электре» (ст. 435) упоминает о «любящем авлос дельфине». Плутарх («Пир семи мудрецов» 19) сообщает, что дельфины «очарованы авлосами или какими-нибудь песнями», и когда корабль идет «под песню и авлос, то они его догоняют, плывут рядом и рады такому плаванью». Мнение о том, что дельфины действительно любят музыку, было широко распространено и позднее, когда вошел в практику водяной орган — «гидравлос» (υδραυλος). Плиний Старший (VIII 1) всерьез убеждал своих читателей, что дельфин «очаровывается звучанием созвучий и особенно звучанием гидравлоса». Все это был отсвет божественного сияния, исходящего от Аполлона — бога музыки (хотя не исключено, что перед нами зафиксированный в мифе результат непосредственного наблюдения над дельфинами, их реакцией на музыку).

Итак, согласно мифу, критские моряки стали жрецами Аполлона в Дельфийском храме. Павсаний (III 7, 9) сообщает о том, что среди жителей Дельф ходило поверье, будто храм был построен пчелами, соорудившими его из собственных крыльев, скрепленных воском. Такая легенда тесно связывает Аполлона с музами, для которых пчелы были «священными насекомыми», выполнявшими любые их повеления. Строительство храма Аполлона музами олицетворяло неразрывность предводителя со своими сподвижниками в деле божественных трудов во имя освящения художественного творчества.

Миф говорит, что жрецы Дельфийского храма впервые запели специальное песнопение в честь Аполлона, названное «пеан» (παῖν). Пеан — один из культовых эпитетов Аполлона, обозначающих «целитель», «избавитель». В уже упоминавшемся «гомеровском» гимне, посвященном Аполлону (ст. 517—522), повествуется, как после прибытия в Грецию с критскими моряками Аполлон повел их по узкой долине, к Дельфам. Держа в руках форминкс, он восхитительно играл на нем; за ним в торжественном шествии следовали критяне и пели: «Ие, пеан».

Первоначально пеан был хоровым гимном, обращенным к Аполлону со словами благодарности за избавление от болезни, несчастья, голода и т. д. Это песнопение, впрочем, как и сам Аполлон, воплощало истинно эллинскую музыку, величественную, спокойную и благородную. В ее основе лежало глубоко религиозное чувство уважения к отечественным богам. Такое пение сопровождалось только звучанием струнного инструмента — кифары, форминкса или лиры. Аполлон всегда изображался с каким-нибудь из этих инструментов. Однако сам Феб не был их создателем, а заимствовал их у другого бога, и здесь миф об Аполлоне соприкасается с мифом о Гермесе — покровителе стад, боже торговли, что нередко связывалось с ловкостью, обманом и даже воровством.

Аполлон против Гермеса

Согласно «гомеровскому» гимну «Гермесу» и в трактовке Аполлодора («Мифологическая библиотека» III 10, 2), дело произошло так.

Старшая из дочерей Атланта, сына титана Иапета, которую звали Майя, родила от Зевса маленького Гермеса. Это случилось в пещере горы Киллены, находящейся на северо-восточной границе Аркадии. Как полагается даже среди богов, новорожденного завернули в пеленки и положили в той же пещере в колыбель. Своими поступками он сразу же заявил о себе как бог, ибо то, что сделал Гермес, недоступно ни одному из смертных.

Маленький бог сбросил с себя пеленки, вылез из колыбели и в конце концов перешагнул через порог пещеры. Он отправился в ту самую Пиерию, где жили музы-пиериды. Однако его интересовали не они. Там он украл стадо коров, которое пас Аполлон. Но чтобы самого похитителя и коров нельзя было отыскать по следам, Гермес надел на их копыта сандалии и пригнал всех в Пилос, там ему удалось спрятать стадо в пещере. Двух же коров малолетний похититель зарезал и ловко освежевал: их мясо он частично сварил и съел, а частично — сжег; шкуры же растянул на скале для просушки. После этого он поспешил возвратиться к себе на родину, в Киллену.

Здесь перед своей пещерой он нашел пасущуюся черепаху. Обнаружив под ее крепким панцирем мягкое мясо, Гермес вырезал его и полностью очистил весь панцирь. Затем он срезал несколько стеблей тростника и разделил их на небольшие столбики. Воткнув эти тростниковые столбики в крепкий панцирь черепахи и натянув на них кишки зарезанных коров, он завершил изготовление первой лиры (тот же миф говорит, что Гермес изобрел и плектр).

Впоследствии кто-то из безымянных греческих поэтов сложит о лире удивительную эпиграмму-загадку, в которой, в отличие от мифа, корова заменена на барана:

«Мой родитель — баран, а мать моя — черепаха;
Рождение мое было смертью и ей, и ему».

Но вернемся к мифу.

Аполлон в поисках своих коров пришел в Пилос. Расспросы местных жителей не принесли никаких результатов: они лишь видели, что коров гнал какой-то мальчик, но не знали куда, ибо стадо не оставляло следов. Как уже говорилось, Аполлон был и искусным прорицателем. При помощи этого дара он и обнаружил похитителя. Возмущенный Аполлон пришел в Киллену к матери Гермеса Майе и рассказал о проделках ее сына. Майя же показала ему на Гермеса, завернутого в пеленки, ее жест словно говорил: «Ну разве способен такой младенец на подобные дела?» Тогда Аполлон взял своего сводного брата Гермеса, отнес его к самому Зевсу, их отцу, взывая к справедливости. Зевс потребовал от Гермеса возврата коров, но тот все отрицал. Однако долго скрывать истину было невозможно, и Гермес вынужден был привести Аполлона в Пилос, где находилось украденное стадо, и вернуть его хозяину. После того как правда восторжествовала, расстроенный Гермес сел и стал играть на изобретенной им лире. Как видно, он вложил в эту импровизацию всю свою горечь и тоску. Гермес молчал, но лира его пела и разливавшиеся вокруг звуки говорили о многом, передавая уныние и скорбь самого музыканта.

И тогда произошло чудо, на сотворение которого способна лишь музыка. Только что добившийся своей цели, радостный и удовлетворенный Аполлон стоял как замороженный возле музицирующего Гермеса и с восхищением смотрел на инструмент, издававший прекрасную мелодию. Он забыл о своих коровах и вообще обо всем на свете. Единственное, что его сейчас притягивало, — инструмент и исполняемая на нем музыка. Когда затихли божественные звуки, Аполлон попросил Гермеса отдать ему лиру в обмен на коров. Подумав, Гермес согласился, но с одним условием: Аполлон должен научить его искусству прорицания. Аполлон принял это условие, однако выдвинул встречное требование: обучение должно быть обо-

юдным, Гермесу придется обучить его игре на лире. В конце концов сделка состоялась, и в результате Гермес приобщился к великим тайнам мантики, а Аполлон в совершенстве овладел искусством игры на лире.

Тема конфликта между двумя богами была достаточно популярна в античности. Так, Павсаний (IX 30, 1) сообщает, что на горе Геликон стояла медная скульптурная группа, изображающая Аполлона и Гермеса, борющихся за лиру. Лукиан в «Разговорах богов» посвятил специальный раздел (7) этому мифологическому эпизоду. Правда, здесь создателем лиры выступает не Гермес, а другой олимпийский умелец — Гефест, бог огня и кузнечного ремесла, но смысл повествования тот же: Аполлон завидует Гефесту, так как тот умело играет на изобретенной им лире, а сам Аполлон, несмотря на свои продолжительные упражнения, не может сравниться в мастерстве с Гефестом. Лукиан использует этот эпизод для реализации своей основной художественной задачи — снабдить образы великих олимпийцев характерами его современников. Аполлон низводится им до уровня обыкновенного музыканта-ремесленника, озабоченного профессиональной завистью. Поэтому в таких «опеваниях» известного мифа не следует искать большого глубинного смысла, ибо их важнейшей задачей являлась модернизация древнего предания.

Сам же миф отражает реальные черты музыкальной жизни архаичного периода. История не сохранила, да и не могла сохранить, сведения той древнейшей дописьменной эпохи о взаимоотношениях между музыкантом-исполнителем и мастером, создающим музыкальный инструмент. Поэтому сейчас нельзя однозначно ответить на вопрос, совмещались ли они в одном лице в той доисторической древности? Хотя такое совмещение и было вполне возможным, но миф об Аполлоне и Гермесе отражает стремление к дифференциации дела музыканта и дела мастера и находится в согласии с представлениями о разделении ремесел, изложенными в труде писателя III в. Диогена Лаэртского «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов» (III 100): кроме «добывающего ремесла» (например, дровосека, добывающего натуральный материал), существуют «перерабатывающие» и «использующие»- ремесла. Примером перерабатывающего ремесла является производство авлосов и лир, так как эти инструменты возникают словно из «переработки» таких натуральных материалов, как дерево и тростник. Используемым же ремеслом является профессия музыканта, ибо она только «использует» инструменты, сделанные другими мастерами. Такая же дифференциация ремесел присутствует у Платона («Эвтидем» 289 с), когда он различает «*λυροποιήν*» (ремесло изготовления лир) и «*κithαριστήν*» (искусство игры на лире). Такова была логика античной «специализации» в классический и послеклассический периоды.

Как мы видим, в мифе об Аполлоне и Гермесе проводится та же мысль. Несмотря на то, что первый обучается игре на лире у второго, основная смысловая направленность легенды заключается в том, что мастер-Гермес дал в руки музыканта-Аполлона изобретенный им инструмент.

Форминкс или лира?

Созданный Гермесом инструмент стал инструментом Аполлона. Ему посвящены вдохновенные строки поэтов, о нем рассказывали древние историки и писатели. Многовековое восхваление инструмента Аполлона создало ореол славы, который намного пережил не только музыкантов, игравших на нем, не только самому античность, но и благодаря неумирающим легендам и многочисленным поклонникам античности, жившим во времена Средневековья и Возрождения, он достиг наших дней. Как часто бывает в таких случаях, чем дальше уходило в прошлое время, когда звучал инструмент Аполлона, тем ярче светился блеск его славы. За прошедшие столетия человечество создало новые разнообразные музыкальные инструменты, по своей выразительности бесконечно превосходящие скромные возможности того, что держал в своих руках языческий олимпийский бог. И, вместе с тем, именно тот примитивный инструмент до сих пор зачастую является своеобразным эталоном, воплощающим некий древний художественный идеал.

Но самое парадоксальное заключается в том, что никто сейчас не в состоянии дать точный и определенный ответ на вопрос: так на каком же инструменте играл Аполлон? Каким инструментом он восхищал слух других богов и смертных?

Первый и самый быстрый ответ укажет на знаменитую античную лиру. Однако когда речь ведется об Аполлоне, то подразумеваются самые древнейшие мифологические времена, и, следовательно, изображение Гермеса должно быть подтверждено хоть какими-то ранними письменными свидетельствами. Как известно, таким наиболее древним греческим письменным памятником являются великие поэмы Гомера, формирование которых относят к VIII в. до н. э. Так вот, ни в «Илиаде», ни в «Одиссее» нет даже упоминания о лире. Персонажи этих поэм используют два других струнных инструмента — форминкс и кифарис.

Гомер рассматривает форминкс как священный инструмент Аполлона и снабжает его самыми разнообразными эпитетами: «сверх-прекрасный», «яснозвучающий», «утонченный», «сделанный из слоновой кости» (см.: «Илиада» IX 186, XVIII 569, «Одиссея» VIII 67). По мнению некоторых современных исследователей, форминкс изображен на отдельных античных росписных вазах и имеет обычно от трех до пяти струн. Однако древние писатели единодушно свиде-

тельствуют о том, что он был семиструнным инструментом (см.: Пиндар «Пифийская ода» II 70—71, «Немейская ода» V 24, Страбон XIII 2, 4 и др.). Поэтому вопрос о форминксе сложен и запутан.

Название «кифарис» упоминается Гомером в «Одиссее» (I 153—154), когда «глашатай вкладывает прекрасный кифарис в руки фемиа», знаменитого эпического певца из Итаки.

Являются ли форминкс и кифарис различными инструментами? Не один ли это инструмент, носящий различные названия? Однозначного ответа на эти вопросы пока нет.

В античности был известен струнный инструмент «кинира» (κινύρα). Он всегда ассоциировался с печальной музыкой. Слово «κινυρός» обозначает «траурный», а в «Словаре» Гесихия глагол «κινύρειν» толкуется как «оплакивать», «вопить».

Исследователи считают киниру инструментом азиатского происхождения и указывают на близость ее названия к еврейскому «киннору», упоминающемуся в Ветхом Завете. Однако словарь «Словарь античности» основанный на античных источниках, связывает наименование киниры с мифическим царем Кинириом из города Пафоса, располагавшегося на юго-западном побережье Кипра.

Существует два варианта мифа, посвященного царю Киниру. По одному из них, он — сын Аполлона, а по другому — он состязался с Аполлоном в умении играть на струнном инструменте, был побежден и в честь инструмента назван Кинириом. Согласно обеим версиям, кинира связана с Аполлоном. Может быть действительно кинира и являлась инструментом Аполлона? На этот вопрос также невозможно дать точный ответ. К сожалению, никаких сведений, кроме уже приведенных, о кинире получить невозможно. В словаре «Суда» пишется: «Кинира — это музыкальный инструмент или кифара; [его название произошло] от [глагола] „бряцать по струнам"». По-гречески глагол «κινεῖν», буквально — «двигать», по звучанию напоминает существительное «κινύρα» (кинира). Вот и все чем мы располагаем. Поэтому греческая кинира остается таким же загадочным инструментом, как форминкс и кифарис.

Более поздние и многочисленные источники связывают культ Аполлона с лирой — самым известным и широко распространенным инструментом. Ее звучание современники характеризовали как «благозвучное», «спокойное» и «мужественное». Немаловажное значение для популярности лиры имела простота ее конструкции и, самое главное, доступность игры на ней.

Примитивная лира, как уже указывалось, делалась из панциря черепахи, служившего для нее корпусом. Отсюда произошло распространенное в античной поэзии название лиры — «хелис» (χέλυσ — черепаха). Позднее корпус вырезался из дерева, но в сходной вогнутой форме. Поверх вогнутой стороны натягивалась вибрирующая мембрана из воловьей кожи. С обратной же стороны панциря,

выпуклой, крепились две ручки (πήχεις), выточенные из дерева или рога дикого козла. Они имели немного загнутую форму. Несколько ниже верхнего окончания ручки соединялись между собой поперечной планкой (ξυγός), изготавливавшейся, как правило, из самшита. В древние времена струны были из льна или конопли, а также из кишок и сухожилий животных, они натягивались узлом на небольшую доску — струнодержатель (χορδοτόνος). На нижней части звукового корпуса струны проходили через небольшую подставку (μαγάς), изолировавшую вибрирующую часть струн от струнодержателя.

Сами струны крепились при помощи так называемого коллопса (κόλλοψ). Это слово упоминается еще у Гомера («Одиссея» XXXI 407), где Одиссей, натягивая тетиву, готовит лук к стрельбе, как музыкант, натягивающий струны, настраивает свой форминкс, а дословно — «закрепляя гибкую баранью кишку на любом конце». Здесь подразумевается особый способ крепления струн посредством толстой шкуры с шеи быка или свиньи. Один из средневековых комментаторов «Одиссеи», митрополит Евстафий Солунский, живший в XII веке, пояснял «коллопс» как полосу кожи, отделенную от сала. Один конец каждой струны накладывался на поперечную планку инструмента и обматывался такой полоской несколько раз перекрестно.

Все струны инструмента имели одинаковую длину, но отличались толщиной и поэтому издавали различные звуки. Согласно описаниям некоторых античных авторов, древнейшая лира имела три или четыре струны. Например, Диодор Сицилийский (I 10) пишет, что «Гермес изобрел лиру и создал [ее] трехструнной в подражание трем временам года» (в Древней Греции год делился на три сезона).

Как играли на античной лире? Ученые уже давно спорят по этому поводу, и единого мнения пока нет. Ясно только, что струны приводились в движение правой рукой — либо пальцем, либо плектром. Но нужно помнить, что древний плектр не имеет ничего общего с легкой тонкой пластинкой, знакомой современным гитаристам или домристам. Он делался либо из тяжелого дерева, либо даже из металла и привязывался лентой к нижней части инструмента. Аполлодор (X 2) приписывает создание плектра Гермесу, а «Суда» — знаменитой лесбийской поэтессе Сапфо (первая половина VI в. до н. э.), хотя плектр был известен и раньше.

С помощью левой руки исполнитель прекращал вибрацию струн, когда это требовалось. Однако, судя по изображениям на античных вазах, можно предполагать, что левая рука также использовалась для бряцания по струнам. При игре на лире исполнитель (лирист) обычно сидел и держал инструмент на коленях, несколько наискось от себя.

Павсаний (V 14, 6) говорит, что изобретателем лиры был Гермес, а кифары — Аполлон. В таком утверждении есть своя логика. Она

связана с тем, что лирой пользовались в основном широкие круги любителей музыки. Она была проста в обращении, и на ней нетрудно было научиться играть. Инструментом же профессионалов считалась кифара. Аристотель («Политика» VIII 6,1341 а) так и называл ее «профессиональным инструментом» (ὀργανον τεχνικόν). Конечно, кифара и лира были очень близки. Они имели почти одинаковую конструкцию, на них применяли одни и те же способы звукоизвлечения. Но кифара была значительно больше, намного длиннее, целом более тяжелой, чем лира. И, несмотря на это, кифарист не сидел с инструментом, как лирист, а стоял. Кифара подвешивалась через плечо на кожаной ленте, называвшейся «теламон» (τελαμόν). Поэтому когда Павсаний, следуя одной из древних традиций, утверждал, что Гермес создал лиру, а Аполлон — кифару, то в таком разделение отдавалось предпочтение Аполлону как покровителю и наставнику музыкантов-профессионалов, служителей высокого искусства.

Буйный сын Семелы

Среди богов-олимпийцев Аполлон являлся воплощением исконно эллинской музыки, возвышенной и благородной, полной религиозного воодушевления и одновременно смирения перед могуществом всеильных богов. Музыка Аполлона стремилась сохранить в неприкосновенности древние традиции.

Однако на том же Олимпе пребывал и другой бог, среди интересов которого музыка также занимала не последнее место. Но его музыка была прямой противоположностью аполлоновской. Это был Дионис — бог торжествующей, ежегодно пробуждающейся и умирающей природы, бог вина и виноделия, бог веселия и радости. Естественно, что интересовавшая его музыка не могла иметь ничего общего с чопорным и напыщенным гимнотворчеством, которому покровительствовал Аполлон. Дионис приветствовал бурную, динамичную и эмоционально насыщенную музыку, увлекавшую исполнителей и слушателей прочь от житейских забот. Он был приверженцем стремительных танцев, составлявших неотъемлемую часть оргий, проводившихся его почитателями. «Любящий хороводы», «неистово танцующий», «затевающий хороводы», «устанавливающий хороводы», «радующийся хороводу», «грохочущий» — вот эпитеты, сопровождавшие имя Диониса. Его музыка должна была вызывать осуждение поклонников старомодных традиций и лицемерных блюстителей показной нравственности. Но она вызывала восхищение и искренний отклик в душах людей, свободных от предрассудков и ханжеского воспитания.

Кто же он, Дионис?

Его мать, Семела, была смертной женщиной, дочерью фиванского царя Кадма. Весьма знаменательна и трагична ее судьба, не менее трагична участь ее родителей и ближайших родственников. Мать Семелы — Гармония, дочь бога войны Ареса, соединившегося с богиней любви и красоты Афродитой. Естественно, что от этого брака, сочетавшего столь противоположные начала, могла родиться только Гармония (буквально — «связь», «соединение»), связавшая различное и одухотворившая его. Во время бракосочетания Гармонии и Кадма, тот передал ей в качестве свадебного подарка ожерелье, полученное им от Афродиты. Это ожерелье и стало источником несчастий для всех, кто его одевал. Одна из дочерей Кадма и Гармонии Агава убила собственного сына Пентея; вторая их дочь, сошедшая с ума Ино, покончила с жизнью, бросившись в море. Внука Кадма и Гармонии Актеона разорвали собаки. Претерпев много страданий в фиванской земле, Кадм и Гармония под старость переселились в отдаленную Иллирию, находившуюся к западу от Македонии. Там боги превратили их в змей.

Не лучше была судьба и третьей дочери Кадма и Гармонии, Семелы. На нее обратил внимание всемогущий Зевс. Но ревнивая Гера нашла на этот раз благовидный предлог, с помощью которого решила избавиться от соперницы. Она порекомендовала Семеле попросить Зевса явиться к ней в божественном облике. Зевс же дал Семеле в свое время обещание исполнить любое ее желание. А как известно, клятва его нерушима. Когда бог предстал перед возлюбленной сверкающим молниями громовержцем, то, естественно, смертная женщина не смогла выдержать этого: огонь молний дотла испепелил ее в объятиях Зевса. В самый драматический момент Зевс успел вынуть из горящего чрева Семелы недоношенного младенца. Мать Диониса погибла, а Зевс зашил сына в свое бедро и носил его, пока тот не окреп. Затем глава богов поручил Гермесу отнести Диониса в сказочную страну (или на гору) Нису, где он воспитывался, по одним преданиям — у каких-то нимф, по другим — у самих муз, а по третьим — у веселого и вечно пьяного старика Силена.

Когда мальчик превратился в юношу, то он сразу же стал выполнять свое основное предназначение. После сбора винограда Дионис ходил по земле вместе с шумной ватагой своих спутников, которые самозабвенно пели и темпераментно плясали. Конечно, шествие бога вина и виноделия не обходилось без обильных возлияний. Вино, песня и пляска помогали людям скинуть с себя каждодневные заботы, хотя бы на время забыть горечи и печали, по мере возможности отказаться от условностей, внушенных традиционными обычаями и воспитанием. Вино, песня и пляска помогали прислушаться к внутренним, не скованным никакими пред-рассудками порывам души и тела, которые в обычной обстановке постоянно усмирялись и подавлялись. Долой ложные скромность,

застенчивость, стыд! Идет Дионис-Лиэй, то есть Дионис-Освободитель (λύω — освобождаю), призывающий людей освободиться от всего, что сковывает человеческую природу и мешает ее естественным проявлениям. Пусть тело и душа станут свободными! Пусть наступит время вседозволенности и вседоступности! Кругом раздаются возгласы: «Эвое! Эвое!» Это кричат сопровождающие Диониса менады или вакханки (оба названия произошли от греческих глаголов: «μαίνομαι» — бесноваться, бушевать, и «βαρχειώ» — ликовать, безумствовать) — женщины и девушки, поверившие призывам бога и вверившие себя его заботам. Для них уже нет ничего невозможного и недоступного. В горах и лесах они участвуют в диких оргиях, бешено носятся в поисках удовлетворения своих желаний. Их пляска длится до полного изнеможения, их песни сродни все сметающим на своем пути громадным волнам. Одежда на них разорвана. Да и какое значение имеет внешний облик человека, когда совершается победа природы — освобождение человеческого существа от всего наносного и противоестественного. Какой смысл в одеждах, когда гремит песнь свободы: человек рвет путы цивилизации и возвращается в лоно природы.

Какая же музыка должна была сопровождать эти оргии? Какие песни должны были звучать на фоне этой безудержной пляски менад и вакханок? Разве способна была размеренная аполлоновская музыка сопровождать столь захватывающе-зажигательное празднество? Жалкие лиры и кифары, ваши слабосильные звуки потонули бы в стремительном вихре несущейся толпы, среди топота ног и самозабвенных песен, вызванных подлинным экстазом.

Здесь нужны другие инструменты. Звонкие кимвалы, состоящие из двух полых полусферических металлических пластин, их резкий звук постоянно звучал во время шествий Диониса; громкие тимпаны, с отрывистыми, но сильными звуками, издающимися при ударе руками по кожаным мембранам, натянутым на обе стороны цилиндрического ящика. И, наконец, самый главный инструмент Диониса — авлос.

Пришелец из Малой Азии

Происхождение самого слова «авлос» (αυλός — трубка) неизвестно. Однако многие древние источники считают родиной авлоса Малую Азию. Особенно часто упоминается Фригия, Ливия и Египет. Не исключено, что обозначение «авлос» пришло с Востока. Во всяком случае, под этим именем инструмент был широко известен в Древней Греции. В Риме он назывался «тибией» (от латинского существительного «tibia» — кость, так как в архаический период основная часть инструмента часто делалась из костей животных).

Малоазийское происхождение авлоса и его распространение в Греции и Риме привело к тому, что сосуществовали различные формы этого инструмента. Так, в античной литературе нередко акцентируется внимание на терминах «фригийский авлос», «ливийский авлос» (см., например, Еврипид «Вакханки» ст. 128, «Алкеста» ст. 346 и др.). Вполне возможно, что в процессе освоения инструмента в Греции он приобретал некие новые черты и формы. Письменные памятники упоминают как особую разновидность инструмента, например, «беотийский и аргосский авлос» (Павсаний IX 27, 4), а при описании одного из древних изображений отмечается, что исполнительница играет «на фригийском, а не на эллинском авлосе» (Павсаний V 17, 4).

Вообще в древнем мире существовало огромное множество авлосов. Чтобы хотя бы приблизительно представить себе их многообразие, обратимся к одному отрывку из сочинения Поллукса (IV 74—75), в котором приводится лишь их незначительная часть: «Виды авлосов [таковы]. Поперечный... изобретение ливийцев<...>. [Авлос] елим... создание фригийцев. Рог в каждом таком авлосе загнут в конце... [Существует и] конепасный [авлос]. Его изобрели ливийцы, живущие в шатрах, а пользуются им, когда пасут лошадей... [Имеется и] одинарный авлос... Он — создание египтян... Говорят, что погребальный одинарный авлос изобрели фригийцы... [Используется и] звериный авлос... Тирренцы в качестве авлоса пользуются рогом... Авлосами называли и кифарные [авлосы] — среднелинные, толстые, надзорные, неполные, полные, крылатые...» Здесь же автор называет такие виды авлосов, как «гинграс» (γίγγρας), «афина» (ἄθηνα), «идуфы» (ἰδοῦθοι). Сюда же нужно добавить наименования авлосов, известных по другим источникам: девичьи, детские, совершенные, сверхсовершенные и многие другие. Не вызывает сомнений, что особенности и своеобразие многих из них утрачены навсегда.

Основной частью авлоса была трубка, называвшаяся «бомбикс» (βόμβυξ), и имевшая на конце небольшое расширение наподобие современного раструба. Длина бомбикса варьировалась в зависимости от требуемого регистра и вида инструмента: высокие авлосы, с небольшим диапазоном, были короткими, а низкочувствующие, обладавшие более широким диапазоном, — значительно длиннее. Бомбикс делался из самых различных материалов: тростника, лотоса, самшита, рогов, костей некоторых животных и даже из кованой меди (правда, крайне редко).

Древние умельцы, мастера по производству авлосов и тибий, знали не только какого сорта тростник необходим для различных видов авлоса, но и где он растет. В связи с этим особенно часто античные авторы упоминают озеро близ города Орхомены, в Беотии. Страбон (IX 2, 18) рассказывает легенду о том, что тростник,

используемый для авлосов, брали из этого болота, возникшего на месте образовавшейся пропасти, которая поглотила реку Мелан, протекавшую через область Галиарта. В повествовании Страбона явно что-то напутано, так как Мелан впадал в северную часть озера, а Галиарт лежал на южной. Но если опустить «географические казусы», то передаваемая легенда показывает, что для создания высококачественных авлосов нужен был не любой тростник, а только тот, который произрастал в определенных местах.

Более того, процесс сбора тростника и его дальнейшая обработка также были хорошо известны в среде специалистов. Плиний Старший (XVI 3—6), говоря о тростнике с того же самого озера близ Орхомены, пишет, что пригодный для тибий тростник вырастал только через каждые девять лет. Его качество зависело от приливов и отливов воды в озере, затоплявшей либо оголявшей тростник. Причем в работу брались те растения, у которых не было листьев. Тростник срезали зрелым, но лишь при одном условии: чтобы на небе в этот момент была звезда Арктур (сама яркая звезда в созвездии Волопаса). Однако использовали тростник для производства инструментов не сразу, а спустя несколько лет.

Авлосы делали и из костей животных. Чаще всею для этого выбирали олени и ослиные кости, хотя Поллукс (VI 77) упоминает также о костях орлов и коршунов. Согласно Плутарху («Пир семи мудрецов» 5), ослиные кости обладают «большим звуком». По поводу авлосов из ослиных костей возникали религиозные споры, так как в некоторых местах (например, в Египте) осел слыл презренным животным и считалось святотатством слушать звуки, производящиеся из кости осла, особенно во время богослужебных церемоний. В таких случаях одерживала верх либо религиозная догма, либо стремление к созданию высококачественного инструмента.

В основной части авлоса, бомбиксе, было определенное количество отверстий, называвшихся «тремата» или «трипемата». Ранние образцы инструмента имели всего три или четыре отверстия. Позднее их число увеличивалось и изменялось в зависимости от длины бомбикса, разновидности инструмента и т. д. В отдельных образцах количество отверстий увеличивалось до пятнадцати, так что диапазон авлоса мог охватить до двух октав.

В верхнюю часть бомбикса вставлялся мундштук. Устройство авлосовых мундштуков плохо изучено. Известно только, что нижняя его часть, называвшаяся «гифолмия» (ὑφόλμιον), поддерживала верхнюю часть — «голмос» (δλμος), в которую вставлялся «язычок» (греч. «γλωττίς», «γλωσσίς» или «γλώσσα») или по-современному — трость. Он делался из камыша и являлся важнейшей частью инструмента. Древние музыканты придавали ему большое значение. Авлос без язычка считался абсолютно непригодным для музицирования, и исполнители стремились почаще менять язычки. В этом можно

убедиться, прочтя сообщение Поллукса (IV 73): «...негодный авлос — безязычковый, незвучный, слабый, сырой, поношенный, [так как] поношенные язычки устаревают». До сих пор в среде исследователей идут споры, был ли авлосовый язычок одинарным (как, например, у современного кларнета) или двойным (как у гобоя). Во всяком случае, совершенно очевидно, что по своему внешнему виду и устройству простейший авлос приближался к кларнету: у обоих инструментов имеется мундштук и трость.

Однако существует давнее и глубокое заблуждение: почти всегда «авлос» и «тибия» переводят на современные европейские языки как «флейта». Поэтому если при знакомстве с переводами античных памятников литературы читатель встречает слово «флейта», то он должен помнить, что в греческом источнике ведется речь об авлосе, а в латинском — о тибий, которые не имели ничего общего с инструментом, именуемым сейчас «флейтой».

Какое было звучание авлоса? Прежде чем ответить на этот вопрос, вспомним одну легенду.

Аэдона, дочь эфесского царя Пандарея, была женой прославленного воина Зета, сына Зевса и Антиопы, дочери речного бога Асопа. У Зета был брат — знаменитый кифарист Амфион. Аэдона испытывала лютую и черную зависть к Ниобе — жене Амфиона. Случилось так, что Ниоба имела четырнадцать детей — семь прекрасных девушек и семь не менее прекрасных юношей, а Аэдона — только одного единственного сына Итиса. Она считала, что боги несправедливы к ней. Почему Ниоба может иметь четырнадцать детей, а она только одного? Зависть мучила Аэдону и днем и ночью. Сама Ниоба также разжигала эту ненависть. Она постоянно издевалась над Аэдоной, притворно жалея ее и напоминая о том, что у нее только один сын. В душу Аэдоны проникла жажда мести. Ее мечтой стало проучить Ниобу, чтобы она больше никогда не могла гордиться своим преимуществом. У Аэдоны созрел страшный план. Она решила убить одного из сыновей Ниобы, так как знала, что это будет самая беспощадная кара.

И вот однажды ночью, когда во дворце все заснули, Аэдона прокралась в покой, где спали два мальчика — сын самой Аэдоны Итис и любимый сын Ниобы Исмен. Была темная безлунная ночь, и нигде не горели светильники. Но Аэдона была уверена, что как всегда, на правом ложе спит Исмен, а на левом — ее Итис. Вот, наконец, она достигла цели. Аэдона бесшумно пошла направо, к Исмену, нагнулась над спящим и со всей силы вонзила ему кинжал в сердце. Затем Аэдона быстро возвратилась в свою опочивальню и легла в постель с чувством исполненного долга.

Когда наступило утро, до Аэдоны стали доноситься чьи-то голоса. Некоторые из них упоминали имя Итиса. Шум приближался к Аэдоне, становился все более громким и грозным. Вот на пороге

появились взволнованные люди, глядя на Аэдону, они повторяли: «Итис, Итис, Итис». Аэдона, еще ничего не понимая, но уже чувствуя беду, кинулась туда, где она была ночью, и с ужасом увидела, что ее дорогой единственный сын Итис лежит на ложе с правой стороны и в груди его торчит кинжал.

Не смогла бы Аэдона выдержать такого несчастья. Слишком тяжела беда и чересчур громадно преступление. Весь свет померк. Мир для нее перестал существовать, и она для мира. Наступил кромешный и вечный мрак. Но боги жались над несчастной матерью и превратили ее в маленькую птичку — в соловья, ведь по-гречески αἰδών (аэдон) — соловей. С тех пор, что бы соловей ни пел, будь-то веселая и радостная песнь или грустный и скорбный напев, он всегда поет мелодию на одно и то же слово: «Итис, Итис, Итис». Во всяком случае, древние греки были убеждены, что в пении соловья слышится именно это слово.

Таков миф о несчастной Аэдоне и происхождении соловья. Миллионы людей наслаждаются его пением, сложными и переливчатыми трелями, краткими и продолжительными распевами. Среди певчих птиц нет равных ему. Поэтому многие античные авторы называют авлос «соловьем». Гесикий, например, утверждает, что Еврипид авлосы называл «сделанными из лотоса соловьями». Многие метафорично именовали соловьем язычок авлоса.

Следует ли отсюда, что характер звучания авлоса действительно приближался по тембру к соловьиному пению? Вряд ли!

Как уже указывалось, одни авлосы делались из самшита, другие — из лотоса, третьи — из рогов, четвертые — из слоновой кости, пятые ковались из меди. Инструменты, сделанные из различного материала, имели различную длину, неодинаковые регистры и диапазоны. Поэтому и тембры их были различны. Существовали «пискливые» авлосы, звучащие в высоком регистре и обладающие очень маленьким диапазоном. Наряду с ними использовались «низкозвучные» (βαρύφθογγοι) авлосы с достаточно широким диапазоном. А между этими двумя разновидностями практиковались еще многие, отличающиеся друг от друга почти всеми своими звуковыми и техническими параметрами. Иначе говоря, нужно вести речь об обширном семействе авлосов, состоявшем из самых разнообразных типов инструмента.

Поэтому когда античные авторы именуют авлос «соловьем», то это следует понимать не как буквальную темброво-акустическую параллель, а скорее как высокую оценку эстетических свойств инструмента: подобно тому как среди птиц прекрасней всех поет соловей, так и авлос — самый лучший среди музыкальных духовых инструментов, ибо остальные духовые инструменты (сиринга и сальпинкс, но о них позже) не могли сравниться с ним ни по тембровым, ни по художественным возможностям.

Исполнители на авлосах именовались авлетами, а на тибиях — тибистами. Они носили кожаную ленту, называвшуюся «форбеей» (φορβεία). Считается, что ее использование было связано с тем, что исполнение на этих инструментах требовало значительных дыхательных усилий. Форбея, опоясывавшая нижнюю часть лица, крепилась на затылке и имела узкое отверстие в отрезке, проходящем через уста. Ее назначение во многом остается неясным. Одни считают, что главную свою задачу форбея выполняла благодаря этому отверстию, ибо из-за его узости воздух проходил с большей силой, чем при обычном вдувании в инструмент. Другие склонны видеть важнейшую цель форбеи в том, что она не допускала чрезмерного надувания щек и тем самым, опять-таки, способствовала усилению струи воздуха. Третьи же предполагают, что ее использование вызвано чисто эстетическими причинами, так как благодаря форбее, сжимающей щеки, слушатель не видел перед собой человека «с раздувшимися, надутыми, опухшими, вдутыми и наполненными воздухом щеками, с отягощенными кровью глазами, а также с застывшим, непроницаемым выражением лица...» (Поллукс IV 68). Иначе говоря, форбея, наложенная на щеки авлета, якобы помогала скрыть неприглядный вид напряженного лица исполнителя.

Последнее толкование находится в русле мифологической традиции. Известная легенда говорит о том, что богиня мудрости, великая Афина, начав играть на авлосах, увидела в реке отражение своих надутых щек, уродовавших ее прекрасное лицо, и отбросила с ненавистью эти инструменты. Замечательный знаток сокровищ александрийской библиотеки, писатель рубежа II—III вв. Афиней из Навкратиды в своем произведении «Пирующие софисты» (XIX 616 e—f) сообщает, что в одном из несохранившихся произведений Меланиппида (480—414 гг. до н. э.) в уста Афины вложены такие слова: «Прочь, постыдные вещи, осквернители моего тела! Я не предаюсь уродствам». Плутарх («О подавлении гнева» 6) завершает передачу этого мифа следующими словами: «Впрочем, успокаивает, что искусство безобразного обладает мелодичностью». Другими словами, несмотря на обезображенность лица авлета, его искусство доставляет удовольствие своими мелодиями.

Интересная деталь: источники, передающие миф об Афине, всегда при упоминании авлоса используют не единственное грамматическое число, а множественное. Так, в только что приведенных фрагментах Афиней пишет, что Афина отбросила «инструменты», а Плутарх — что богиня «играла на авлосах». Ту же самую тенденцию можно наблюдать и у других авторов, пересказывающих миф об Афине (см., например, Павсаний I 24, 1). Чем это объяснить?

Дело в том, что каждый из авлосов был достаточно ограничен по своему диапазону. Двухоктавные инструменты практически были большой редкостью. Чаше всего использовались обычные авлосы с

очень узким диапазоном. Их устройство было просто и, видимо, стоили они дешевле. Кроме того, игра на них не требовала серьезной профессиональной подготовки, и поэтому они были доступны самым широким кругам музыкантов. В результате, в музыкальном быту наиболее популярными оказались простые авлосы с небольшими диапазонами. Однако обстоятельства музыкальной жизни зачастую требовали применения высоких авлосов, например, для сопровождения плачей и причитаний, и низкочувствующих — для религиозных церемоний. Поэтому авлеты вынуждены были носить с собой не один, а несколько инструментов, звучавших в различных регистрах. Такая особенность музыкальной жизни нашла отражение в мифе об Афине, которая, подобно древнегреческим авлетам, сразу использовала несколько авлосов.

В античной музыкальной практике существовал не только одинарный авлос, называвшийся «моноавлос», но и двойной, имевший несколько наименований, но наиболее распространенный — «диавлос». В последнем случае инструменты могли быть одинаковой или различной длины. У Поллукса (IV 80) читаем такой текст: «Свадебную мелодию играли два авлоса, образующие созвучие. Один из них был больше [другого], так как муж должен быть больше [жены. Авлосы], сопровождающие попойки, малы и равны между собой, потому что равенство подобает пиршеству». В этом фрагменте присутствует не только сообщение об отдельных сценах быта, в которых использовались двойные авлосы, но и стремление обосновать союз двух одинаковых и неодинаковых по длине инструментов.

И все же фактура музыки, исполнявшейся на двойных авлосах, продолжает оставаться загадочной для наших современников. Существует предположение, что один авлос вел мелодию, а другой исполнял протянутый звук. Однако подробности и детали тут абсолютно неизвестны.

Музыкальная свита Диониса

Итак, основные «инструменты Диониса» — тимпаны, кимвалы и авлосы. Именно они всегда сопровождали дионисийские шествия и считались их обязательными атрибутами. Например, в своем произведении «Картины» (II 17, 7) греческий писатель Филострат Старший (II—III вв.) описывает полотно безымянного художника, на котором изображен остров, покрытый плющем, тисовыми деревьями и виноградом. По мнению Филострата, такой остров обязательно должен быть посвящен Дионису, так как его растительность связана с культом этого бога, к тому же на картине были нарисованы музыкальные инструменты, сопровождающие оргии Диониса: кимвалы, тимпаны и авлосы.

Инструменты являются лишь средством, с помощью которого музыка достигает слушателей. Но, безусловно, особенности инструментов оказывают воздействие на характер музыки, исполняемой на них. Музыка, звучавшая во время шествий Диониса, не могла не соответствовать природе «инструментов Диониса» и всему тому, что совершалось свитой бога вина и веселья. Она отражала сам дионисийский дух и была порождена шумными и бурными оргиями. Естественно, что аполлоновская музыка рядом с ней выглядела традиционной и академической, звучащей в совершенно иной жизни — спокойной, уравновешенной, освященной многовековыми обычаями.

Дело в том, что культ Диониса был сравнительно новым в Греции. Он внедрился на Пелопоннес из Малой Азии. Поэтому самого Диониса зачастую сопровождают эпитеты «фригийский» и «лидийский», так как поклонение ему было распространено у этих народов. Его акклиматизация в среде эллинов была сложным и продолжительным процессом. Нужно было освоиться с новым, непривычным божеством, впустить в пантеон и самого Диониса, и все идеи дионисийства. А это означало, что необходимо принять не только новое отношение к нравственным устоям — свободу духа и нравов, но и новую, необычную для эллинов музыку. Ведь вместе с религией Диониса к грекам попала музыка фригийцев и лидийцев — племен, населявших Малую Азию. Как уже указывалось, все имеющиеся в распоряжении науки свидетельства говорят о том, что главный «инструмент Диониса» — авлос — также родом из Малой Азии. Не исключено, что именно в период экспансии дионисийства на Пелопоннес эллины впервые познакомились с теми «гармониями», которые впоследствии были определены как «фригийская» и «лидийская» (о них речь впереди).

Следовательно, необычность и новизна дионисийской музыки для эллинов была связана, кроме всего прочего, и с приобщением к иным национальным музыкальным традициям.

Все осложнялось тем, что этот процесс не ограничивался только поверхностным знакомством, когда новое воспринимается как театрализованная экзотика, о которой назавтра можно забыть и опять вернуться к обычным для слуха интонационным формам, или изредка вспоминать об услышанном, как об экстравагантном курьезе. Дионисийство пришло к эллинам с тем, чтобы навсегда освоиться среди греческих племен. Значит, и его «музыкальное оформление» также нужно было воспринимать не как кратковременное знакомство с чем-то проходящим, а как приобщение, к художественным нормам, постепенно, но прочно внедряющимся в музыкальный быт, где до сих пор господствовали совершенно иные художественные идеалы. Как известно, в этом длительном и крайне трудном процессе нужен обоюдный компромисс: чужеземное должно хотя бы частично

приблизиться к местным традициям, а последние — не полностью отвергать то, что приходит извне.

Сложности проникновения дионисийства в эллинскую среду нашли отражение даже в мифологии. Так, одна легенда передает, что фиванский царь Пентей (потомок Кадма и Гармонии) всеми силами противодействовал распространению культа Диониса. В наказание бог наслал безумие на мать Пентея, и она в вакхическом экстазе не узнала своего сына и растерзала его. Согласно другой легенде, Ликург, царь фракийского племени эдонов, живших по берегам реки

Стримона, напал на спутников Диониса. За это Ликург был ослеплен.

Овидий («Метаморфозы» IV 1—52) передает еще одно, аналогичное по смыслу предание. Три дочери царя Миния, жившие в Орхомене, отказались принять участие в празднике Диониса, остались дома и по обычаю ткали полотно. Когда наступил вечер, во дворце неожиданно раздались звуки тимпанов и авлосов — «инструментов Диониса» — и сразу начали происходить чудеса: нити пряжи стали виноградными лозами, прялки зазеленели и обвилися плющем, а сами царевны вдруг превратились в летучих мышей.

Все эти легенды и предания отражают сложный процесс проникновения дионисийства в эллинскую среду. С неменьшими трудностями происходило освоение и дионисийской музыки, непривычно звучащей для греческого слуха и в значительной мере противоречащей местным традициям. Поэтому необходима была активная работа по приобщению к музыкальным новшествам, по их популяризации. Нужно думать, что культ Диониса, как и всякая религия, не мог распространяться без миссионерства. Не исключено, что легендарная свита Диониса — запечатленный в мифе и размытый временем слабый след тех приверженцев культа, которые своей деятельностью способствовали его распространению. Поэтому-то вполне возможно допустить, что среди «спутников Диониса» были и музыканты, приобщавшие эллинов к новой для них музыке. Такое допущение не противоречит ни общей логике происходивших процессов, ни сохранившимся мифологическим свидетельствам.

Кто же исполнял дионисийскую музыку? Страбон (X 3, 10) пишет, что служителями Диониса были «силены, сатиры, титиры, вакханки, лены, тиасоты, мималлоны, наяды и нимфы». Этот довольно пространственный список в действительности намного короче, так как в нем много однозначных названий. Так, нимфы и наяды — это одни и те же существа. Наяды — водяные нимфы. В одной смысловой плоскости находятся такие слова, как вакханки, тиасоты и мималлоны, ибо «мималлоны» (μιμαλλόνες) слово македонского происхождения, означающее «вакханки», а «тиасоты» (θιασώται) — те, кто шел в вакхическом шествии. Название «лены» (λήναι) применялось

к участникам Ленеев — праздника в честь Диониса. Следовательно, ленами были все спутники Диониса, то есть все, кого перечислил Страбон в только что приведенном списке. Что же касается сатиров, силенов и титиров, то разница между ними почти неуловима, так как в свите Диониса они выполняют одинаковые функции: сопровождают кортеж бога, всегда «под хмелем», распространяют веселье и постоянно участвуют в дионисийских оргиях.

Римлянин, живший в III веке, но писавший по-гречески, Клавдий Элиан («О природе животных» III 40), связывает происхождение названия «τίτιροι» (титиры) с уже известным нам существительным «τερétισμα» (теретисма). Конечно, с филологической точки зрения такая этимология более чем наивна. Но вполне возможно, что в данном случае яркое пение сатиров вызвало желание столь неоправданно вести происхождение слова от «теретисмы», что в широком смысле обозначает «песнь». Если такое предположение верно, то песнопение «теретисма» может трактоваться не только как распевное произведение или своеобразная стилизация пения цикады или ласточки, на что указывает уже упоминавшаяся ранее мифологическая традиция. Вполне допустимо, что жанр теретисмы изменялся и приобретал в музыкальной практике самые различные формы, зависящие каждый раз от особой художественной задачи. А разве свободные от условностей, постоянно пьяные силены и сатиры, выполняя свое основное ритуальное предназначение (слияние с природой), не могли подражать пением «музыке птиц»?

Вообще же название «титиры», скорее всего, произошло от названия пастушеского авлоса, сделанного из тростника и известного среди дорийцев в Италии. Афиней в одном из мест своего сочинения (IV 182) пишет, что «[одно] трубный авлос дорийцы, жившие в Италии, называли „титирин"», а в другом месте (IV 176 с) он дает те же сведения, ссылаясь на грамматика и историка III в. до н. э. Америя Македонского. Таким образом, подлинная этимология слова «титиры» указывает на музыкантов-инструменталистов. Другая же, пусть даже ошибочная, но вызванная, как видно, стремлением дать «житейское толкование» термина, свидетельствует о певцах. Как мы убедимся далее, обе трактовки не противоречат друг другу, так как все спутники Диониса (в том числе и титиры) поочередно и одновременно играли и пели. Во всяком случае, «музыкальная направленность» сатиров-силенов-титиров совершенно очевидна.

Нам известен целый ряд статуй и рельефов сатиров, созданных еще в древности такими выдающимися ваятелями, как Пракситель, Мирон, Лисипп и другие. Сатир всегда изображался пьяным, но, как правило, с музыкальным инструментом. Каллистрат (возможно, II—III вв.) в своем сочинении «Описание статуй» (I 2—3) представляет статую сатира, стоявшую некогда в пещере близ Фив. Изобра-

женный на ней сатир не только держал в руках авлос, но вся его фигура была подана в таком положении, «в котором приходится играть на авлосе». А Афиней (IV 84a) сообщает, что, по мнению эпического поэта и историка Эвфориона (276—187 гг. до н. э.), силен (то есть тот же сатир, только более старый) создал духовой инструмент — многоствольную сирингу (о ней мы поговорим позднее).

Значит, в античные времена вся свита Диониса воспринималась как поющая, танцующая и играющая группа. Мифы не дифференцируют спутников Диониса на певцов, инструменталистов и танцоров. Это полностью соответствует духу древнейшего периода художественной практики, где, как уже указывалось, слово, музыка и танец были неразделимы.

Противоборство аполлоновской и дионисийской музыки не могло продолжаться вечно. Начиная с самых ранних из доступных для изучения исторических этапов, мы обнаруживаем уже совместное их сосуществование. Следовательно, само противостояние относится к более раннему мифологическому периоду Древней Греции. Позднее аполлоновская музыка звучала во время традиционных религиозных обрядов, а дионисийская служила музыкальным оформлением праздников Диониса. Разумеется, полного слияния не могло произойти. Слишком различны были художественные тенденции обоих направлений, слишком неоднотипны их музыкальные жанры. Но непримиримость в противостоянии двух музыкальных начал постепенно сгладилась. Как видно, именно тогда появилась легенда, в которой утверждалось, что Дионис воспитывался музами (хотя в мифологическом своде нет упоминаний о присутствии муз в Нисе, где, согласно преданиям, проходили детские годы Диониса). Ведь музы—спутницы Аполлона, подобно тому как сатиры, силены и прочие составляют свиту Диониса. Потому «привлечение» к воспитанию Диониса муз можно расценивать как шаг на пути сближения дионисийской и аполлоновской музыки. Наверное, к этой же линии следует отнести и один из обычаев праздника в честь Диониса, когда после оргии женщины бешено гнались якобы за Дионисом, но оказывалось, что он исчез, и тогда оргия прекращалась, а повсюду раздавались часто повторяемые крики: «Дионис бежал к музам! Дионис бежал к музам!» Это было, опять-таки, символическое бегство в направлении сближения с Аполлоном. Павсаний (I 2, 5) даже сообщает, что в Элевсине «Диониса называют Мельпоменом в том же смысле, в каком Аполлона называют Мусagetом». Итак, наряду с Аполлоном-Мусagetом, появляется Дионис-Мельпомен (от глагола μέλλειν — славить пением и пляской).

Все это отражение знаменательных процессов, происходивших в музыкальной жизни Древней Греции.

Пан и Сиринга

В приведенном выше списке участников свиты Диониса, заимствованном у Элиана, отсутствует одно очень важное и довольно самобытное существо. Речь идет о боге, имя которого Пан (Παν, буквально — «все»). Его эпитеты также весьма интересны: «танцор», «любящий хоровод», «общающийся с музами», «вакхический» и другие.

Родиной Пана считается Аркадия. Внешний облик самого бога довольно неприглядный: он очень волосатый, имеет длинные уши; кроме того, у него козлиная бородка, ноги с копытами, а на голове — козлиные рога. Иначе говоря — полукозел-получеловек. Внешность Пана всегда вызывала насмешки окружающих. Но он настолько свыкся с ними, что не обращал на них никакого внимания. Более того, несмотря на свою неаполлоновскую внешность, Пан не лишает себя удовольствия пококотничать с нимфами. Например, он довольно настойчиво ухаживал за нимфой Эхо. Апулей (II в.) в своем сочинении «Метаморфозы» (5, 25) описывает, как Пан учил ее петь «разными голосами», хотя хорошо известно, что нимфа умела это делать и без уроков Пана. Ведь на то она и эхо, чтобы отвечать всем их голосами. Каллистрат, рассказывая об уже упоминавшейся скульптуре сатира, указывает, что в этой скульптурной группе, наряду с сатиром, был изображен и Пан, который, «обнявши Эхо», играет на авлосе.

Все говорит о том, что слухи, ходившие о Пане и Эхо, не были случайностью. Ведь никто ничего не слышал, например, о Пане и какой-нибудь из менад или вакханок, хотя эти девицы все время проводят вместе с Паном в компании Диониса. Кроме того, они несомненно более доступны, чем недотроги нимфы. Поэтому любвеобильному Пану, стремившемуся к легким победам, было бы удобнее завести непродолжительный роман с одной из менад. Но и об этом ничего не известно. Следовательно, если говорят об Эхо, то значит что-то действительно было. И, самое главное, существует неопровержимое доказательство того, что встречи Пана и Эхо не заканчивались невинными «уроками сольфеджирования». Таким доказательством является Ямба.

Да, Ямба — дочь Пана и Эхо! Как видно, оба родителя так умело скрывали ее, что даже не известно, где и когда она родилась, где и как провела свое детство. Свидетели застают Ямбу уже взрослой девушкой, которая умела как никто шутить, а когда хотела — то и подтрунивать над окружающими. Ее шутки могли быть мягкими и благожелательными, но нередко — злыми и язвительными. Все люди по-разному реагировали на подшучивания Ямбы: одни весело ухмылялись, стремясь понять их смысл, другие — возмущались и ненавидели девушку. Но никто не мог остаться равнодушным к ее проказам.

Ямба работала простой служанкой у Метанейры, жены царя Элевсина Келея. Однажды во дворце Келея появилась убитая горем

одинокая женщина. Никто не узнал в ней великую богиню плодородия Деметру, которую сразило неожиданно свалившееся на нее несчастье: ее любимую дочь Персефону похитил бог подземного царства Аид. Деметра обошла всю землю, но нигде не могла найти дочь. Достигнув Элевсина, она села на камень перед дворцом Келея и стала горько плакать, сознавая, что ей уже никогда не вернуть свою дорогую дочь. Лучезарный бог солнца Гелиос по секрету сообщил Деметре, что всевластный Зевс, не спросив у нее, отдал Персефону замуж за Аида.

С такими мрачными думами сидела Деметра на камне перед дворцом Келея и плакала (потом камень, на котором сидела богиня, назовут «Камнем скорби»).

Дочери Келея и его жена Метанейра тепло встретили несчастную незнакомку и старались утешить ее чем и как могли. Но все было напрасно. Деметра была безутешна. Ямба, видя печаль и безысходную скорбь женщины, старалась своими шутками хоть немного отвлечь ее от грустных и тяжелых дум. Сначала Деметра не обращала внимания ни на Ямбу, ни на ее слова. Но потом она постепенно стала прислушиваться к ним и даже иногда реагировать. Ямба же, воодушевленная успехом, принялась шутить еще смелее и сыпать остротами, как из рога изобилия. И наконец, впервые за много дней Деметра улыбнулась. Это была первая улыбка, озарившая ее лицо со времени потери Персефоны.

С тех пор сатирические песни и стихи насмешливого и обличительного характера против человеческих пороков и недостатков, против зла и нехороших поступков называют ямбами. Если первоначально такие музыкально-поэтические шутки употреблялись только в культе Деметры, то впоследствии они стали широко распространены во всех сферах культуры и искусства древнего мира.

Такова вкратце история Ямбы, дочери Пана и Эхо.

Нужно думать, что роман Пана с Эхо не был серьезным для козлоногого бога. Позднее ему пришлось испытать, что такое настоящая любовь. Пан серьезно влюбился в дочь речного бога Ладона — в нимфу Сирингу. Пан постоянно ходил за ней, объяснялся в любви и просил стать своей женой. Нимфа, конечно, избегала его, но Пан был настойчив и продолжал докучать ей. Однажды он увидел ее в зарослях камыша на болоте. Пан бросился в погоню за нимфой. Несчастная девушка перепугалась, и, когда преследователь уже настигал ее, она обратилась к богам с мольбой о защите и спасении. Зевс внял ее просьбе. В тот момент, когда козлоногий бог уже было догнал ее и обнял, оказалось, что он держал в своих объятиях не тонкий стан нимфы, а, по выражению Овидия («Метаморфозы» I 706), «болотные тростники». Боги превратили Сирингу в тростник.

Пан тяжело и глубоко вздохнул. В свой вздох он вложил всю горечь и печаль о несбывшихся мечтах и надеждах. Тростник, перехватив этот вздох, усиленный ветром, издал звук, похожий на жалоб -

ный голос. Козлоногий бог повторил свой вздох и снова услышал тот же звук. Потрясенный своим несчастьем, он сел среди зарослей тростника и зарыдал. Ветер же подхватывал издаваемые им стоны, доносил их до тростника, а тот, словно пропуская их сквозь себя, усиливал и разносил по всей округе. Пан срезал один стебель тростника, поднес его к своим губам, вдохнул в него воздух и услышал звук, который ему показался голосом его возлюбленной Сиринги. С тех пор Пана называют «играющим на сиринге», «звучащим на тростнике».

Так повествует легенда о создании духового инструмента сиринги или, как его называют иначе — сиринкса (σύριγξ). По-русски он именуется «свирель Пана» или «пастушья свирель». По-гречески глагол «συρίγειν» (или «συρίττειν») обозначает не только «играть на сиринге», но и «издавать свистящий звук», «свистеть» (подобно старорусским глаголам «свирещать», «свирелить»). Звук сиринги был светлый, приятный и немного свистящий. Ее диапазон, как правило, ограничивался высоким регистром. У различных видов сиринги было неодинаковое число просверленных отверстий, посредством которых исполнитель, державший инструмент вертикально, регулировал высоту звуков. Плиний Старший (XVI 48) описывает основные характеристики тростника, пригодного для изготовления сиринг.

Впервые сиринга упоминается в «Гимне Гермесу» (ст. 512), где вопреки основной легенде создателем сиринги представлен Гермес. В «Илиаде» о ней говорится дважды. Один раз (XVIII 526) как об инструменте пастухов, а вторично (X 13) в эпизоде, когда смотрящий на Трою из своего стана предводитель ахейцев Агамемнон, пораженный светящимися огнями Илиона, услышал «звуки авлосов и сиринг». Впоследствии сиринга постоянно упоминается в античной литературе как обычный инструмент пастухов, при помощи которого они пасли стада, и нередко даже приручали диких животных (см.: Плутарх «О хитрости животных» 961 E, 3). Однако сиринга никогда не была инструментом музыкантов-профессионалов.

Наряду с одинарной сирингой, называвшейся «монокаламос» (μονοκάλαμος — однотрубчатый), существовала и «поликаламос» (πολυκάλαμος — многотрубчатый), состоявшая из семи соединенных сиринг различной длины.

В одном из вариантов мифа о Пани и Сиринге говорится о том, что когда нимфа была превращена в тростник и Пан обнял его, то не печаль, а гнев и ненависть обуяли козлоногого бога. Разъяренный тем, что не смог достичь своей цели, он со злобы изрезал тростник. Однако, опомнившись, понял, ведь он режет не тростник, а тело своей возлюбленной. Сожалея о содеянном, он стал целовать отдельные части стеблей, сопровождая это рыданиями и душераздирающими воплями. Тогда-то он и услышал, что разные по величине отрезки тростника издают неодинаковые звуки.

Очевидно, что миф о монокаламосе появился намного раньше, чем только что рассказанный. Ведь образование монокаламоса относится к несравненно более древней эпохе, чем создание поликаламоса. Нормы архаичного мышления потребовали мифологического обоснования и для сконструированного впоследствии поликаламоса. Поэтому и были добавлены некоторые новые штрихи к старому мифу о Пани и Сиринге.

Семь сиринг поликаламоса обычно соединялись льном, а чаще — воском. Любопытно отметить: тот воск, которым были скреплены искусственные крылья первого мифологического воздухоплавателя Икара, а также стены храма Аполлона в Дельфах, и тот воск, которым Одиссей залил уши своим спутникам, чтобы они не слышали сирен, сослужил добрую службу в «семизвучной сиринге». Интересен был и внешний вид такого инструмента: сиринги различной длины крепились таким образом, что создавали своеобразную форму, напоминавшую крыло птицы. Такая особенность формы поликаламоса была его отличительной чертой и обращала на себя внимание. Поллукс (IV 69—70) по этому поводу писал: «Сиринга — сделанная из камышей, перевязанных льном и воском... они установлены друг возле друга неравными сторонами так, что по форме похожи на крыло птицы». В древности даже существовала легенда, что Дедал, создатель крыльев для Икара, делал их «по образу и подобию» поликаламоса. Вот как о работе Дедала рассказывает Овидий («Метаморфозы» VIII 190—194; здесь латинская «fistula», то есть «свирель», переведена как «цевница»):

«Новое нечто творит, подбирает он перья рядами,
С малых начав, чтоб за каждым пером шло другое, длиннее,
Будто неровно росли: все меньше и меньше длиною,
Рядом подобным стоят стволы деревенской цевницы;
Ниткой средину у них, основания воском скрепляет».

(Пер. С. В. Шервинского)

Заметим, что семь соединенных сиринг различной длины, по форме напоминающих крыло птицы, и олицетворяющие торжество его разума и смелости, оказались по форме подобны инструменту простых пастухов. Однако в этом нет никакого противоречия, так как сиринга, подобно крыльям, помогала пастухам, погружившимся в звуки музыки, хотя бы на непродолжительное время вознестись в мир прекрасного, забыв о тяготах бытия.

Так как длина трубок была различной, получались звуки неодинаковой высоты. Иногда сиринги были равного размера, но в таком случае они заполнялись воском, который то укорачивал, то удлинял столб находящегося в них воздуха. Благодаря подобному устройству также возникали звуки разной высоты.

Имеются свидетельства, что в античном обиходе существовали не только семизвучные поликаламасы. Поллукс (VIII в.) упоминает «пятисириновый» инструмент, Феокрит («Идиллия» VIII в. 18—24) — «девятизвучный», а один из византийских источников VIII—IX вв., называющийся «Святоградец», но основывающийся, в свою очередь, на древнейших рукописях, называет десятисириновый поликаламас.

Интересно, что когда Овидий («Метаморфозы» XIII в. 784) передает миф о великане Циклопе, он вкладывает в его гигантские руки «соединенные тростниками сто свирелей». Конечно, такой поликаламас — результат поэтической фантазии, который лишь подчеркивает разнообразие свирелей, упоминающихся в античной литературе. В музыкальной же практике вряд ли объем поликаламаса превышал десять сиринов.

Во времена императора Тиберия (14—37 гг.) среди римлян было популярно предание.

Некий корабль спокойно плыл из Греции в Италию. Но внезапно путешествие прервалось, так как наступило полное безветрие и корабль не смог продолжать свой путь. Штиль застал корабль возле какого-то неизвестного острова. Все вокруг дышало покоем, погода была настолько безветрена, что даже шум моря не нарушал тишину. Надвигалась ночь, и люди, находившиеся на корабле, уже собирались отойти ко сну. Вдруг неожиданно среди всеобщего безмолвия с острова послышался громкий голос, называвший имя кормчего, которого звали Таммуз. Призыв повторялся несколько раз. Когда же Таммуз ответил, то таинственный голос повелел: как только корабль прибудет в Италию, Таммуз должен известить всех, что умер великий Пан. И вот спустя некоторое время, когда корабль уже приближался к итальянским берегам, Таммуз выполнил приказ, сколько было сил прокричав: «Великий Пан умер!» Сразу же со всех сторон раздались вопли, стоны. Все путешественники молчали как замороженные, и с удивлением слушали эти странные и страшные голоса. Весть об этом случае вскоре распространилась по всей Италии и достигла самого императора. После того, как к Тиберию был доставлен Таммуз, подтвердивший слухи, император собрал ученых, чтобы узнать их точку зрения по поводу случившегося. Мудрые мужи пришли к выводу, что, скорее всего, действительно умер великий Пан.

Не исключено, что рассказ, поведенный Светонием («Тиберий»), был легендой, символически ознаменовавшей окончание глубинной внутренней веры в мифические предания, той веры, на которой веками зиждилось язычество. Несмотря на то, что оно еще несколько столетий продолжало свое официальное существование, его часы уже были сочтены. И, возможно, слухи о смерти Пана, мифического создателя сиринов, были отражением сложных процессов, происходивших в сознании людей.

ОЧЕРК ВТОРОЙ ЯЗЫЧЕСКИЕ ПОКЛОНЕНИЯ

Эти странные древние боги

«Каждая вера выражается при помощи соответствующей музыки... Расстояние, которое отделяет дикие оргии Кибелы от торжественного ритуала католической церкви, количественно выражается в пропасти, которая отделяет нестройный гул кимвалов и бубнов от величественной гармонии Палестрины и Генделя. Сквозь различную музыку проглядывают здесь различия духовного порядка».

Эти слова принадлежат выдающемуся этнографу рубежа XIX—XX вв. Джеймсу Фрэзеру. Весь их пафос направлен на утверждение двух идей: духовный уровень религии оказывает решающее влияние на художественные достоинства религиозной музыки и своеобразие веры накладывает отпечаток на специфику музыки богослужения.

Спору нет, духовное превосходство христианства над язычеством очевидно. Но когда Дж. Фрэзер сравнивает языческую музыку античности (вновь напомним, что ни он, ни кто-либо другой, начиная чуть ли не со средневековья, не мог ее слышать) с музыкой Палестрины и Генделя, то он сопоставляет несопоставимые явления. Бессмысленно применять одни и те же критерии к образцам искусства, время создания которых отличается более чем на тысячелетие. Ведь в течение этого громадного исторического периода радикально изменялись нормы художественного мышления, а вместе с ними постоянно подвергались переосмыслению и художественные критерии. Сопоставление же вне единых критериев — абсурд, особенно если дело касается столь утонченной и индивидуальной сферы творчества, как создание музыкального произведения. Чтобы в этом убедиться, достаточно попытаться сравнить художественные достоинства богослужебной католической музыки, созданной в различные исторические периоды (не говоря уже вообще о попытке сравнения в рамках всей христианской религиозной музыки): древнейшие из сохранившихся образцов григорианского хора, духовную музыку Баха и Генделя, а также духовные произведения Стравинского и Мессиана. Сопоставление художественной ценности этих величайших достижений

композиторского творчества — занятие явно бесполезное. А уж тем более обречены попытки сравнения памятников музыки, отдаленных друг от друга на тысячелетия.

Конечно, с позиций слухового восприятия XIX—XX вв. произведения Палестрины и Генделя куда «благороднее», чем музыка античных языческих богослужений, которую мы представляем себе по описаниям древних авторов. В этом нас как будто «убеждают» не только примитивные (с нашей точки зрения) инструменты, использовавшиеся тогда, но и вообще все, что мы знаем об античной музыке. Однако такое мнение — не более чем наша собственная реакция, реакция людей, воспитанных на определенных традициях европейской музыки нескольких последних столетий, волею фантазии перенесенных на два тысячелетия назад, в совершенно иные исторические, общественные, духовные и художественные условия. В последнем разделе настоящей книги более подробно речь пойдет о том, что получилось бы, если бы мы смогли реализовать столь бурный полет нашей фантазии. Сейчас же достаточно обратить внимание только на то, что наша реакция на воображаемую нами музыку языческого богослужения не имеет ничего общего с тем, как ее воспринимали древние греки и римляне. Они слушали ее от рождения и до самой смерти, другой музыки не знали и воспринимали ее одновременно с основными и важнейшими представлениями о жизни, природе, человеческих отношениях, добре и зле, то есть обо всем том, что воплощалось в их богах, являвшихся для них реалиями бытия и сознания. С этой точки зрения их религиозное и музыкальное воспитание и мышление едины.

По представлениям язычников, музыка, сопровождавшая богослужебные ритуалы, могла быть только той, которую они слышали на протяжении всей своей жизни, и никакой другой. Вряд ли музыка Палестрины и Генделя оказала бы на них большее воздействие, чем «нестройный гул кимвалов и бубнов». И дело здесь не столько в том, что произведения великих европейцев созданы для христианского, а не языческого богослужения и проникнуты духом христианства, сколько в совершенно ином. Причина заключается главным образом в том, что различны музыкальные идеалы людей, которых разделяют два тысячелетия. То, что для современного европейского слуха «гул», для древнего язычника было священной, милой его душе музыкой, приобщающей человека к божеству. Не следует также думать, что столь возвышенное и трепетное отношение к «гулу» было результатом низкого общего уровня развития культуры и цивилизации. Не будем забывать, что среди язычников, с воодушевлением воспринимавших «гул кимвалов», были не только Платон и Аристотель, но и целая когорта блестящих умов и художников, научные и творческие откровения которых до сих пор восхищают человечество.

Вторая мысль, высказанная Дж. Фрэзером, полностью справедлива. Действительно, своеобразие религии накладывает отпечаток на музыкальное оформление богослужений. Несмотря на то, что его цель во всех религиях одинакова — формирование эмоциональных условий для приближения человека к богу, — средства достижения этой цели различны.

Подобно тому, как христиане всего мира ежегодно отмечают великие и трагические события жизни Христа, так в финикийском святилище Астарты в Библосе, да и в других религиозных центрах древнего мира язычники ежегодно оплакивали смерть Адониса. Разница здесь только в содержании ритуалов. Для христианина духовная музыка олицетворяется со строгостью, стройностью, а порой и драматичностью, для иудея — с жалобными и печальными причитаниями мольбы ко всевышнему, для древнего же язычника музыка была лишь частью разнообразного, театрализованного обряда, в котором участвовали и другие искусства. Здесь использовалось не только сольное пение и пение с инструментальным сопровождением. Большую роль играла и собственно инструментальная музыка, причем составы инструментальных ансамблей были самыми различными. Кроме того, в религиозном обряде важнейшую роль выполнял танец, и это в свою очередь также вызывало впоследствии удивление и непонимание христиан. Если к сказанному добавить, что во время языческой церемонии звучали многочисленные декламации, справлялись разнообразные по своей организации ритуалы жертвоприношений, то перед нами возникнет яркая, насыщенная звучанием и действием картина древних языческих богослужений.

Одного из ранних апологетов христианства, латиноязычного писателя первой половины III века Арнобия («Против язычников» VII 32) удивляла вера язычников в то, что Юпитер перестанет раздражаться, если во время богослужения будет продекламирован отрывок из комедии знаменитого римского комедиографа Плавта «Амфитрион», или если верующие будут изображать в танце сюжет легенд, связанных с такими мифическими персонажами, как Европа, Ганимед и Даная. Арнобию было непонятно, почему великая Мать богов Кибела смягчит свой гнев, если актеры продекламируют всем известное предание о трагической смерти Аттиса, или почему Венера должна забыть обиду, если она увидит танцора, изображающего Адониса, мифического двойника Аттиса. Арнобий (там же, VII 36), обращаясь к язычникам, как к малым неразумным детям, с сожалением пишет: «Вы убеждены, что звуки инструментов, игра на тибиях... доставляют удовольствие богам и приятны им...»

Христианину остались непонятны языческие методы контактов с божеством. По его глубокому убеждению, контакты эти должны были происходить иначе, приблизительно так, как они осуществлялись в христианской литургии в его времена, когда исполнение

песнопений чередовалось с декламациями из книг библейского свода и соответствующими молитвами.

Однако древний язычник свято и искренне верил, что его музыка, пение, танцы, декламации приятны богам. Он был убежден, что боги всегда незримо принимают участие в этих обрядах и от их художественного качества зависит настроение богов и их благосклонность. Широко известен фриз знаменитого Парфенона, изображающий шествие танцующих и поющих верующих. На нем представлена и группа олимпийских богов, которые, невидимо для участников процессии, радуются, глядя на эллинов. На этом фризе скульптор в художественной форме запечатлел основной принцип общения между язычниками и богами: хорошо организованный обряд богослужения — залог доброго отношения богов.

Но «хорошо» понималось только в параметрах архаичного мышления. Ведь огромное большинство языческих обрядов формировалось в древнейшую эпоху. И хотя ко времени Арнобия многие из них претерпели изменения, их принципы все же должны были соответствовать нормам, культивировавшимся на протяжении веков. Поэтому обряды, сохранившиеся даже до заката язычества, воплощались в форму, оценивавшуюся по самым высоким художественным критериям античности. Ритуал богослужения был неделимым актом, в котором не существовало разрывов между религиозным и художественным.

Страбону (X 3, 9) удалось передать эту особенность языческого религиозного действия. По его словам, священные обряды издавна совмещались с праздничным отдыхом. Причем такой «обычай являлся общим для греков и варваров» (словом βάρβαρος, «варвар», греки называли тех, кто не был греками), а значит, всеобщим и для всего древнего мира. Как считает Страбон, отдых отвлекает ум от каждодневных человеческих забот, а это, в свою очередь, способствует приобщению к божественному, ибо к «божественному обращается подлинно свободный разум». Греческий писатель подразделяет обряды на те, которые справляются с религиозным иступлением или спокойно, тайно или открыто, с музыкой или без нее. Касаясь последней характеристики, он отмечает, что «музыка, сопровождающая пляску, шествие и песню, приводит нас в соприкосновение с богами». По его мнению, это достигается «одновременно как вызываемым ею удовольствием, так и художественностью» (последнее слово Страбона — «καλλιτεχνία», буквально обозначающее «прекрасное искусство»).

Таким образом, сами язычники хорошо осознавали, что религиозный обряд был полным слиянием религиозного и художественного начал. Нас, конечно, будет интересовать только второе и особенно музыкальная сторона ритуала.

Ей придавалось важнейшее значение. Например, Апулей («Метаморфозы» II 9), описывая храмовый обряд, постоянно акцентирует внимание своего читателя на музыке богослужения: «Свирели и тибий, звуча приятнейшими созвучиями, создавали сладчайшие мелодии, хор пел [песню], гармонию которой искусный мастер создал благодаря склонности камен». И далее: в религиозном шествии «шли тибисты... и на плагиавлосах исполняли по несколько раз мелодию, принятую в храме их бога».

В последней фразе Апулей дает выражение «per obliquum salutum» (буквально — «посредством поперечного тростника»), представляющее собой латинский перевод греческого обозначения «πλαγίανλος» (плагиавлос) — поперечный авлос. Поэтому я позволил себе в процитированном отрывке дать название инструмента в «обратном переводе». Плагиавлос держался исполнителем как современная поперечная флейта, то есть перпендикулярно. Однако инструмент имел язычок (трость), помещенный сбоку, приблизительно там, где современная флейта имеет отверстие для вдувания воздуха.

По приведенным выдержкам (особенно последней) нетрудно догадаться, что в каждом храме, посвященном какому-нибудь богу, был свой репертуар не только песнопений, но и инструментальных пьес. Древнейшая среди них — так называемый «спондей». Первоначально название «спондейон» (σπονδαῖον) носила чаша, служившая для ритуальных возлияний. Потом это название перешло на песнопение и инструментальное произведение, звучавшее во время возлияний. Так постепенно сформировался жанр, к которому относились произведения вокальной и инструментальной, а также вокально-инструментальной музыки. Причем все они могли быть различного характера и формы. Единственное, что их объединяло — исполнение во время религиозных возлияний. Это был «спондеический стиль» (σπονδαῖος τρόπος). Выделялся даже особый музыкант, исполнитель на авлосе, называвшийся «спондавлос» (σπονδαύλης), игравший «спондеический мелос» — специальную мелодию для авлоса. Более того, источники указывают даже на существование некоего «спондеического авлоса» (σπονδαῖος αὐλός). Однако среди исследователей нет единогласия относительно того, был ли спондеический авлос каким-то особенным по конструкции инструментом, или таким названием именовали обычный авлос, когда на нем исполнялась спондеическая музыка.

Вокруг алтаря

Как правило, сами возлияния и сопровождавшая их музыка совершались вокруг алтаря — жертвенника, сооруженного из глины, камня или мрамора. На алтаре сжигали жертвы, предназначенные

богам и умершим. Кроме храмовых алтарей в каждом доме был свой алтарь, располагавшийся рядом с очагом.

Известно, что обычай жертвоприношения существовал с диких первобытных времен, когда приносили в жертву не животных, как это было во времена античности, а людей. Тогда эти варварские акты также сопровождалась музыкой. Память о человеческих жертвоприношениях сохранилась в мифах и преданиях. Плутарх («О суеверии» 13) на основании легенд описывает, как мать ребенка, приносимого в жертву богу, стояла рядом с алтарем, не издавая ни единого стога. А если вдруг раздавались ее душераздирающие рыдания, то они заглушались музыкой. По словам знаменитого херонейца, с этой целью обряд жертвоприношения «наполняли звучанием авлосов и грохотом тимпанов». Музыка там звучала, «чтобы заглушать вопли и рыдания».

Даже когда на смену дикому обычаю пришел обряд жертвоприношения животных, то и тогда функции музыки в этом ритуале оставались прежними: с одной стороны, создать у участников жертвоприношения определенное эмоциональное настроение сопричастности к богу, а с другой — заглушить крики убиваемых жертв. Сам ритуал происходил приблизительно так.

Начинался он шествием. Громадная толпа людей, мужчин и женщин, вела к алтарю жертвенное животное, предназначенное к закланию. Во время этого шествия пелась «просодия» (προσῳδία) или «просодион мелос» (προσῳδιὸν μέλος) — песнопение помпезного и торжественного характера с инструментальным сопровождением. По свидетельству Поллукса (IV 64), аккомпанирующим инструментом была кифара, а философ и математик Прокл (400/412—485 гг.) в своей «Хрестоматии» (10) указывает на авлос. Скорее всего, выбор аккомпанирующего инструмента зависел от того, кому предназначалось жертвоприношение. Если жертва приносилась Аполлону, Артемиде или Афине, то звучали струнные инструменты, если же Дионису — то авлосы. В жертвоприношениях другим богам (Зевсу, Аресу и т. д.) могли участвовать как струнные, так и духовые инструменты.

Отличительной чертой просодии являлось то, что торжественное песнопение совмещалось с ритмическими движениями участников шествия. Это была впечатляющая картина: звучит величественный хор, прославляющий бога, и вся масса поющих людей, продвигаясь вперед, делает одновременно одни и те же движения. И таким образом шествие проходило по улицам города, вовлекая в свое движение новых людей. Наконец процессия постепенно достигала алтаря, стоящего перед храмом.

Здесь начинался новый акт действия — песня с танцем, что называлось «гипорхемой» (греч. ὑπόρχημα, буквально — «сопровождаемая пляской»). Гипорхемы имели несколько разновидностей. В первом

случае все участники хора пели и танцевали одновременно, во втором — хор делился на две группы, из которых одна танцевала, а другая пела, в третьем — солист хора («корифей») пел, а все остальные танцевали. Хор, танцуя, двигался вокруг алтаря то справа налево, то слева направо.

Затем глашатай, обращаясь к окружающим, восклицал: «Молчите!» («Εὐφμε νε!») и приглашал всех присутствующих к благоговейному молчанию. В наступившей тишине жрец под звуки авлоса или лиры возносил просьбы к божеству, чтобы жертва была принята благосклонно. Когда животное закалывали, женщины начинали гимн-воплъ, называвшийся «ололигмос» (ὀλολιγμός от «ὀλολιγή» — крик, вопль). Наверно он сохранился в обряде жертвоприношения еще с тех пор, когда под жертвенный нож ставили людей. Такой гимн-воплъ упомянут в «Просительницах» (ст. 387) Эсхила. Музыканты играли предназначенную специально для таких случаев музыку. Этих музыкантов именовали «тимеликами» (θυμελικοί). Их название произошло от греческого слова «θυμέλη» — алтарь, жертвенник.

Павсаний (V 15, 6—8) описывает обряд «по старинному обычаю», принятый на западе Пелопоннеса у элейцев, когда жертвоприношение совершалось только ладаном вместе с пшеницей, смешанной с медом. Он сообщает, что забота об этих обрядах лежала на жреце, прорицателе, на том, кто подает предметы, необходимые для совершения возлияния, а также на дровосеке и авлете. Каждый из них выполнял свою часть работы по организации и проведению обряда: жрец читал молитву и непосредственно осуществлял жертвоприношение, прорицатель, наблюдая за особенностями огня и дыма, предсказывал, когда жертва будет принята богом. Специальный служитель подавал жрецу ладан, пшеницу, мед, вино, оливковые ветки и прочие вещи. Дровосек готовил костер, а авлет создавал музыкальное оформление всего ритуала. После жертвоприношения пелись гимны. Но, к сожалению, Павсаний посчитал, что ему «не следует передавать в своем рассказе [сведения] о гимнах, которые там поются». А жаль! Это могло быть впечатляющее свидетельство современника. Писатель только сообщает, что гимны пелись на дорийском наречии. Такое указание подтверждает их древность и говорит о том, что они создавались еще задолго до того, как аттическое наречие получило всеобщее распространение в Греции. Павсаний интересовался авторами гимнов, однако, по его словам, «кто был создателем песнопений, они не говорят». Следовательно, имена авторов гимнов были уже давно забыты. Это свидетельствует о том, что обряд, описываемый Павсанием, не подвергался существенным изменениям на протяжении длительного времени.

Таких обрядов было много. Так, по преданию, институт жрецов бога войны Марса — салиев (salii, буквально — «прыгуны») — был введен еще при царе Нуме Помпилии (715—672 гг. до н. э.). Когда же в исторически более позднее время салии, одетые в пурпурные

туники и плащи, под звуки тибий исполняли свой ритуальный военный танец и одновременно пели специальную песнь на древней латыни, то никто из слушателей уже не понимал ее содержания. Аналогичным образом, «арвальские братья» (от *arvum* — поле) — жрецы римской богини земли Теллуры — заходили в храм, удаляли оттуда всех, а затем, исполняя священную пляску, пели гимн, слова которого для них самих были загадочны. Скорее всего, это были древние заклинания, обращенные к Теллуре с мольбой о ниспослании урожая.

Музыкальные приношения

Важнейшие боги языческого пантеона имели свои храмы. Жизнь каждого храма была обусловлена самыми различными обстоятельствами — как особенностями данного культа, так и его местными традициями. Музыка постоянно звучала либо в самих храмах, либо возле них. Например, открытие дверей храма утром сопровождалось пением так называемых «гимнов пробуждения», исполнявшихся под аккомпанемент инструментов. Аналогично при вечернем закрытии храмов пелись соответствующие песнопения с пожеланиями божеству покоя (Арнобий «Против язычников» VII 32). Ведь по представлениям язычников, храм — жилище бога. Поэтому открытие и закрытие храма — это встреча и прощание с ним. А при таких церемониях невозможно обойтись без музыки.

Среди наиболее древних и самых известных храмов большим почетом пользовалось святилище Зевса в Додоне, расположенное в гористой области западной Греции, в Эпире. Живописный горный ландшафт с дубовыми рощами служил своеобразным торжественно-помпезным оформлением храма самого главного божества. По одним преданиям, вокруг святилища были установлены бронзовые гонги, издававшие при ветре гудящий звук, напоминающий глухие, далекие раскаты грома и как бы постоянно свидетельствующий о том, что хозяин храма — всемогущий громовержец — постоянно находится дома. По другим преданиям, жители острова Керкира, находящегося в Ионическом море, пожертвовали святилищу специальный медный таз, который был подвешен на столбе, а в непосредственной близости от него, на другом столбе, была установлена медная статуя мальчика, держащего в руке цепочку с игральными костями (*αστράγαλοι*). При малейшем ветерке кости касались таза, и над святилищем проносился гулкий протяжный звук, создававший своеобразную «звуковую декорацию», а благодаря этому — и определенное эмоциональное состояние молящихся. По звуку «додонской меди» прорицатели предсказывали будущее.

Разумеется, не сохранилось никаких сведений о музыке, звучавшей как в додонском святилище, так и в других храмах, посвященных

Зевсу. Известно только, что в Мессении на праздниках в честь Зевса, совершавшихся на горе Итоме, проводились музыкальные состязания, а в других местах иногда и соревнования рапсодов. Однако Псевдо-Лукиан («О сирийской богине» 44), сообщая о святилище Зевса в Гиераполе, в Сирии, пишет, что там «приносят жертвы в безмолвии — без пения и без игры на авлосах».

Особой тайной были покрыты богослужения, происходившие в Элевсине, находившемся к северо-западу от Афин. Туда допускались только «посвященные», то есть приобщенные к культу Деметры, богини земледелия. Для посвященных открывались ворота так называемого «телестерииона» (*τελεστήριον*, от существительного «*τέλετή*» — обряд посвящения) — большого зала, окруженного с трех сторон рядами сидений, высеченных в горах. Здесь разыгрывалась священная драма, воспроизводившая страдания Деметры. Пел хор, звучали инструменты.

Среди гимнов, посвященных богине, наибольшей популярностью пользовалось песнопение «иовлос». Скорее всего, оно было связано с ипостасью богини как покровительницы плодородия, потому что одно из значений слова «*ἰούλος*» — сноп. Афиней (XIV 618 d—e), ссылаясь на книгу автора III в. до н. э. Сема из Делоса «О пеанах», пишет о почитателях Деметры следующее: «От Деметры они берут название „овлой“ или „иовлой“ [множественное число от «иовлос»] и дают их не только плодам, но и гимнам в честь Деметры. Последние называются „деметровлой“ или „каллиовлой“ [то есть «снопы Деметры» или «прекрасные снопы»], и там есть строчка: „Выпусти большой сноп, сноп, выпусти сноп“». Вполне возможно, что этот и подобные ему гимны принадлежали некогда к народным календарно-обрядовым песням, но с течением времени приобрели характер религиозных.

К таким гимнам относится и цикл песен в честь Артемиды, называвшийся «Овпингой» (*οὐπινγῶι* от прозвища богини «*Ουπίς*» — Овпис, см., например, Каллимах «Гимн Артемиде», ст. 204). Песни под названием «Овпингой» упомянуты у Поллукса (I 38), а также в схолиях александрийского грамматика рубежа старой и новой эры Дидима (63 г. до н. э. — 10 г. н. э.) к «Аргонавтике» (I 972) Аполлония Родосского, где говорится, что такие песни пели в Трезене, в главном городе Арголиты, на северо-востоке Пелопоннеса.

Кстати, предание связывает с Трезеной деятельность некоего Ардала — музыканта, которому приписывается установление здесь алтаря в честь муз, а значит и музыкального оформления культа муз. Время жизни Ардала невозможно определить, но ясно, что оно относится к наиболее древнему пласту истории, так как, согласно одной из традиций, он считается даже сыном Гефеста и изобретателем авлоса (Павсаний II 31, 3; Плутарх «Пир семи мудрецов» 4 и др.).

Особая популярность была у культа Великой Матери богов Кибелы, попавшего в Грецию из Малой Азии. С течением времени с

ним слился культ супруги Кроноса — Реи. В позднейших религиозных представлениях оба культа смешались настолько тесно, что стали отождествляться даже жрецы обеих богинь. Так, мифические служители Кибелы корибанты (от *κορίβας* — восторженное исступление), сопровождавшие богиню с тимпанами и кимвалами, отождествлялись с уже известными нам куретами Реи, которые некогда, спасая новорожденного Зевса от Кроноса, прятали его на Крите. Для такого отождествления не последнюю роль сыграли «звуковые характеристики» жрецов обеих богинь: и те, и другие всегда ассоциировались с шумным звуковым обрамлением культов.

Псевдо-Лукиан («О сирийской богине» 49—51) довольно подробно описывает празднество, посвященное Кибеле, не забывая упомянуть «многочисленных музыкантов, играющих на авлосах, бьющих в тимпаны и поющих боговдохновенные священные песни». Правда, писатель не говорит, какая музыка исполнялась на празднике. Однако известно, что на нем звучали «метроа» (*μετρώα*, от *μήτηρ* — мать) — произведения в честь Кибелы. Они могли исполняться как вокально, так и инструментально (особенно часто на авлосе) и имели давнюю традицию, ведя свое происхождение чуть ли не с мифических времен.

Относительно праздника, посвященного Кибеле, существуют противоречивые свидетельства. В нашем распоряжении находятся описания, связанные, вполне возможно, с двумя различными традициями.

Согласно одной из них, идущей из самой Греции, главным событием праздника было шествие. В нем принимали участие только женщины, несшие сделанные из воска или обожженной глины изображения Адониса (или Аттиса) — сына Великой Матери богов Кибелы (по другой версии — ее возлюбленного), который по мифу был убит диким вепрем. Женщины пели погребальные песнопения, называвшиеся «адонидиа» (*ἄδωνίδια*, множественное число от *ἄδωνίδιον* — «адонисова песнь»), либо «адонiasmос» (*ἄδωνιασμός*). Последний термин засвидетельствовал и объяснил Гесихий: «Адонiasmос — это плач по Адониасу». Исполнительницы с выражением величайшего горя и печали били себя в грудь. Песнопение сопровождалось игрой на специальном авлосе, именовавшемся «гинграс» (*γίγγρας*), ибо «гинграс» — это финикийское прозвище Адониса. Вот что по этому поводу пишет Афинея (IV 174f—175a): «Финикийцы обычно использовали авлосы, называвшиеся „гинграс“, длиной в пядь, с высоким и печальным звуком. [Его] применяли в своих причитаниях и карийцы. Финикийцы называли авлосы „гинграсами“, от причитаний, [посвященных] Адонису, поскольку вы, финикийцы, называете Адониса „гинграс“». Те же ассоциации с высокочувствительными карийскими причитаниями, финикийским происхождением и финикийской версией культа Адониса имеются у Поллукса (IV 76).

Упомянутые Афинеем и Поллуксом карийцы — племя, жившее на юго-западе Малой Азии, в Карию. Их музыка всегда ассоциирова-

лась с плачами и причитаниями. Понятие «карийский мелос» означало погребальное пение или инструментальную музыку аналогичного характера. В том же смысле использует выражение «карийская муза» и Платон («Законы» 800 e). Нетрудно понять, что для сопровождения «адонидиа» (*ἄδωνίδια*), по характеру близких «карийскому мелосу», нужен был и специальный по тембру, тесситуре и диапазону инструмент сопровождения.

Другие свидетельства о празднике Кибелы связаны с его проведением в Риме, где существовало особое святилище Матери богов. Ее праздник проводился здесь весной, и в религиозном шествии участвовали в основном галлы — кастрированные жрецы Адониса (или Аттиса), который, согласно одному варианту мифа, оскотил себя и умер от потери крови. Жрецы-скопцы, как правило, были одеты в восточные одежды и на груди носили статуэтки с изображением Адониса-Аттиса. Они сопровождали сосну, срубленную возле святилища Кибелы (согласно мифу, Адонис оскотил себя под сосной). К сосне также привязывалась статуэтка Адониса-Аттиса. Во время шествия звучало песнопение с аккомпанементом авлосов, кимвалов и тимпанов. Три дня возносились хвалебные гимны и пелись погребальные песни, три дня по всему Риму звучали инструменты. К концу празднества, когда экстаз почитателей богини достигал наивысшего накала, начиналась кроваво-танцевальная оргия. Под звуки инструментов главный жрец галлов вскрывал себе вены на руке, а остальные, возбуждаемые его примером и экстатической музыкой, носились в диком танце, нанося себе раны и увечья специальными глиняными черепками и ножами, обрызгивая своей кровью и алтарь, и священное дерево. Так происходило единение «на крови» жрецов-галлов с Адонисом-Аттисом, а через него — и с самой Великой Матерью богов.

Ее культ был заимствован с Востока и сохранил в своем обиходе почти нетронутыми архаичные обычаи и нормы нравственности, бытовавшие на примитивном уровне развития человеческой цивилизации. Один из самых глубоких раннехристианских мыслителей Августин (354—430 гг.) до принятия христианства посещал в молодости празднества, посвященные Кибеле. Он сообщает («О граде божьем» II 4), что там распевались такие песни, которые нельзя послушать не только Матери богов, но даже любой человеческой матери, в том числе и матерям певцов, исполнявших такие песни. Так сталкивались прогрессивные, цивилизованные нормы морали раннего христианства с пережитками дикарских времен, сохранившимися в оргиях Кибелы.

Геродот («История» IV 76) рассказывает историю, в которой некий скиф царского рода Анахарсис видел в городе Кизике, расположенном на малоазийском берегу Мраморного моря, ритуал жертвоприношения и поклонения Матери богов. Анахарсис дал себе обет: если он бла-

гополучно возвратится домой в Скифию, то принесет Кибеле жертву по обряду, который он видел у кизикинцев. Счастливо достигнув своего отечества, он так и сделал: «навесил на себя маленькое изображение богини и стал бить в тимпаны». Как видно, эти два действия из ритуала были самыми яркими его воспоминаниями о церемонии поклонения Кибеле. Однако такой ритуал противоречил местным религиозным обрядам, и Анахарсис был убит одним из своих соотечественников.

Апулей («Метаморфозы» 8, 24) описывает обряд, посвященный некой сирийской богине (имя ее не установлено, но некоторые исследователи полагают, что она называлась Атаргатис). Он очень напоминает священнодействие, проводившееся в честь Кибелы: те же дикие оргии с самобичеванием и членовредительством, те же ничем не сдерживаемые пляски и крайне необузданные песнопения. Апулей обращает внимание на использовавшиеся здесь инструменты — уже известные нам кимвалы и так называемые «кроталы» (κρόταλα). Кроталы — ударный инструмент, состоявший из двух полых частей раковин, дерева или даже металла. Парные части кротал могли быть различной формы. Каждая пара обычно привязывалась к рукам, и танцующие старались равномерно чередующимися ударами поддерживать плавное ритмическое движение танца. Уже упоминавшийся Евстафий Солунский, комментируя то место «Илиады» (XI 160), где присутствует глагол «κροτάλλειν» (бить в кроталы), отмечает, что кроталы — инструмент, состоящий из «раковин, дерева или [любого другого] тела, которым ударяют в руках, производя громкий [звук]». Вряд ли кроталы выполняли только функцию своеобразного метронома. Отдаленно напоминая известные сейчас кастаньеты, кроталы могли озвучивать ритмические фигуры, создавая определенную остроту и эффектность музыкального оформления танца.

Кроталы применялись не только в культе Кибелы и безымянной сирийской богини (см. также: Псевдо-Лукиан «О сирийской богине» 43—44, 49—51), но и на праздниках в честь Артемиды, которые проводились греческими колонистами, жившими в дельте Нила. По сообщению Геродота (II 60), во время этих увеселений «некоторые женщины бьют в кроталы, а другие... играют на авлосах. Остальные женщины и мужчины поют и хлопают».

Аналогичным образом применялся и другой ударный инструмент — «систр» (греч. σείστρον, лат. — sistrum). Его название произошло от глагола «σειώ» — трясти. Это небольшой металлический подковообразный предмет с ручкой. На самой «подкове» прикреплялись свободно висящие металлические стержни или колокольчики. При их сотрясении издавался пронзительный звук. Считается, что систр попал в Грецию и Рим из Египта, где он использовался в религиозных церемониях, посвященных египетской богине Исиде, супруге царя загробного мира Осириса.

Как мы видим, ударные инструменты были важной частью многих культовых церемоний.

Гимны в Дельфах

Всеобщим почитанием пользовался Аполлон. Центр его культа находился в Дельфах. Как уже рассказывалось, по мифу Аполлон в образе дельфина привел корабль критских моряков к тому месту, где впоследствии выросли Дельфы и было воздвигнуто знаменитое святилище Аполлона. Чтобы хотя бы приблизительно почувствовать состояние верующего язычника, пришедшего издалека в Дельфы в храм великого Аполлона, повествования о котором он слышал с самого раннего детства, нужно прежде всего знать, на каком месте было сооружено святилище.

На человека, впервые попавшего в Дельфы, окружающий рельеф оказывал ошеломляющее впечатление. По свидетельству писателя III в. Юстина, горы, опоясывавшие храм, создавали такой потрясающий эффект эха, что «голоса людей и звуки труб, если доводится им здесь прозвучать, обычно слышатся многократно, и эхо, оглашающее перекликающиеся друг с другом скалы, сильнее, чем первоначальный звук». Значит, если кто-либо подавал голос, то эхо не только многократно повторяло его, но и столь же многократно усиливало. Это было некое «звуковое наслоение», которое привлекало к себе внимание, заставляя и восхищаться, и содрогаться. Юстин отмечает, что этот «музыкальный эффект» приводил всех, впервые оказавшихся здесь, в благоговейный ужас и изумление. Спустя шестнадцать столетий после Юстина в тех же краях побывал Гюстав Флобер. Свое впечатление он описал в следующих словах (из письма к Луи Буйле от 10 февраля 1851 г.): «Вот местность, подходящая для религиозных ужасов, узкая долина между двух почти отвесных гор, дно покрыто черными оливковыми деревьями, красные и зеленые горы, всюду пропасти, в глубине — море, а на горизонте — снежные вершины». Попадавший сюда паломник, еще до посещения самого святилища всем своим воспитанием подготовленный для приобщения к божеству, после непосредственного слухового и зрительного знакомства с местностью не мог не проникнуться смирением перед столь величественной звуковой и красочной картиной.

Довольно обширное пространство, прилегавшее к храму, было обнесено стеной, а к святилищу вела извилистая дорога, вдоль которой по обеим сторонам стояли статуи и колонны. Здесь же помещались сокровищницы многих греческих городов-государств, переданные в дар Дельфам. Они представляли собой небольшие сооружения, выстроенные в память о выдающихся событиях истории, общественной или культурной жизни. Например, сокровищница

афинян (более 10 м в длину и почти 7 м в ширину) была выложена паросским мрамором, а ее стены покрыты многочисленными надписями, содержащими упоминания о важных событиях в жизни Афин, имена победителей в различных состязаниях и т. д. Кстати, на стене этого дельфийского памятника во второй половине XIX века были найдены фрагменты гимнов, посвященных Аполлону: наряду с текстом пеанов на мраморе вырубались и соответствующие нотные знаки. На пути к храму таких сокровищниц было много. Проходя их, паломник словно воодушевлялся общегреческой гордостью, так как на этих памятниках были запечатлены важнейшие факты героической и культурной истории эллинов.

Наконец он подходил к храму, помещенному на высокой двойной террасе и представляющему собой небольшое здание дорийского типа. В центральном его зале стояла статуя Аполлона и находился «омфал» (*ομφαλός*) — полукруглый камень, считавшийся центром всей земли. Другой зал был расположен на «расколоте» скале, где из трещины выделялись одурманивающие испарения. Здесь же стоял золотой треножник, возле которого восседала жрица Аполлона Пифия. Она, одурманенная парами и испарениями, выходившими из расщелины, в полубоморочном состоянии выкрикивала бессвязные фразы и отдельные слова. Находившиеся здесь же жрецы выдавали ее бред за мудрые, но покрытые тайной и загадочностью предсказания самого Аполлона. На протяжении всей древней истории Греции к Пифии часто обращались для того, чтобы узнать желания богов и будущее. Жрецы, «переводившие» ее выкрики на всем понятный греческий язык, излагали предсказания так запутанно и двусмысленно, что при любом развитии событий оракул оказывался прав.

Звучала ли музыка в Дельфах? Безусловно! Без нее невозможно было обойтись. К использованию музыки обязывала не только «музыкально-художественная» ипостась Аполлона. Сама процедура пророчества Пифии много бы потеряла, если бы она совершалась в тишине. Музыка должна была еще больше «наэлектризовать» эмоциональное состояние паломника. Нередко ответ оракула передавался вопрошателю при помощи пения или в стихотворной форме. Это называлось «хресмодиа» (*χρησμοδία*) и помогало паломнику без тени сомнения уверовать, что на его глазах совершается чудо его собственного соприкосновения с богом через посредство Пифии. Не случайно в дельфийской сокровищнице афинян были выбиты на мраморе тексты гимнов с нотами. Скорее всего, в этом следует видеть стремление увековечить наиболее выдающиеся гимны, звучавшие некогда в святилище Аполлона во время самых разнообразных и многочисленных религиозных церемоний. Не исключено, что в других сокровищницах, не сохранившихся до наших дней, также могли быть записаны на камне или мраморе подобные песнопения.

Нужно думать, что именно в Дельфах культ Аполлона должен был обрамляться высокохудожественной музыкой, исполнявшейся на подлинно профессиональном уровне. Не случайно Феокрит («Идиллия» VII 99—100), желая дать образ первоклассного музыканта, пишет о нем как о «славном многобродетельном муже, которому бы сам Феб не отказал [в разрешении] спеть под формингу возле треножника». Такая ремарка вряд ли могла появиться, если бы «возле треножника» не музицировали самые выдающиеся исполнители. Известно, что в Дельфах еще задолго до Персидских войн (500—449 гг. до н. э.) музыкальная сторона культа находилась под наблюдением гильдии мольпов (*μολτοί*) — певцов и танцоров.

Праздники, посвященные Аполлону и проводившиеся в различных местах Эллады, постоянно сопровождалась песнями и танцами. Наиболее характерной чертой их были «партении» (*παρθέναι*, от *παρθένος* — девушка) — девичьи хоры, песнопения которых перемежались с танцами: в праздниках активно участвовали и юноши. Например, такой праздник, как Фаргелии (названный по одиннадцатому месяцу аттического календаря — фаргелион), проводился в Афинах после осеннего сбора урожая. Молодые люди, юноши и девушки, несли оливковые или лавровые ветки с накрученными на них шерстяными лентами. Такая ветка называлась «иресиона» (*εἰρεσιώνη*). Молодежь останавливалась перед каждым домом и пела песнь, также называвшуюся «иресиона». По Плутарху («Тесей» 22, 10), начальные ее слова были такие:

«Иресиона, даруй нам фиги и хлеб в изобилие,
Дай нам меда вкусить, натереться оливковым маслом,
Чистого дай нам вина, чтобы сладко уснуть, опьянившись».

(Пер. С. П. Маркиша)

Затем оливковая ветвь отдавалась хозяевам дома, прикреплялась на двери и сохранялась до следующего года.

Как мы видим, прямых связей с мифическим Аполлоном здесь нет. Просто для аполлоновского торжества использовалась обычная обрядовая песнь (интересно отметить, что впоследствии все песни нищих также назывались «иресиона»). Воплощением аполлоновского начала здесь выступал лишь внешний атрибут — ветка лавра, являвшаяся олицетворением «лавроносного Аполлона». Поэтому все песни, певшиеся с веткой лавра в руке, назывались «*δαφνηφορικά μέλη*» (буквально — «лавроносные песни»). Согласно Проклу («Хрестоматия» 26), они относились к жанру партениев. Однако факты говорят о том, что в них участвовали и юноши.

Афиней (XIV 619 b) приводит слова поэтессы VI—V вв. до н. э. Телесилы из Аргоса, в которых упоминается еще одно песнопение,

посвященное Аполлону — «филелиас» (φιληλιάς — любящий солнце). Правда, никаких других сведений о нем не приводится.

В Лаконии отмечался праздник, называвшийся «Гиакинтии». Его сюжет был связан с мифом о том, как Аполлон во время игры в диск нечаянно убил своего любимца Гиакинта. Праздник длился три дня. Первый день посвящался воспоминаниям о Гиакинте, и все время звучали печальные и грустные песни. Второй день отличался праздничным весельем, и хоры мальчиков пели в сопровождении кифар и авлосов радостные гимны в честь Аполлона. В этот же день устраивались процессии с песнями и танцами. Третий день праздника посвящался гимнопедиям. Тогда на центральной площади, называвшейся Хором, где высилась статуя Аполлона, устраивались в честь бога хороводные пляски, то есть танцы, сопровождавшиеся песнями. Там же мужчины и юноши показывали свое умение в различных гимнастических упражнениях.

Жрецы Аполлона

Следовательно, культ Аполлона всегда был связан с музыкальным творчеством. Легенды даже сохранили имена музыкантов, которые по преданиям были первыми служителями культа Аполлона.

Один из них — некий Олен из Ликийи, то есть из Малой Азии. По словам Павсания (IX 27, 1), он первый создал для эллинов самые древние гимны. То же самое сообщает и Геродот (IV 35). Однако передавая рассказ делосцев, «отец истории» пишет, что из страны гипербореев (так греки именовали людей, живших, по их представлениям, на самом крайнем севере), вместе с двумя женщинами, Арга и Опис, на Делос якобы прибыли Аполлон и Артемида. Первый гимн в честь этих богов сочинил «ликийский муж Олен». Как можно судить по тексту Геродота, гимн был написан для женского хора, и в нем певицы поименно обращались к каждому божеству. Затем гимн Олена переняли жители других островов Ионии.

Предание донесло до нас и другое, столь же смутное и крайне расплывчатое воспоминание еще об одном музыканте, тесно связанном с культом Аполлона. Оно находится в произведении, сохранившемся до наших дней под именем знаменитого писателя Плутарха из Херонеи (46—119 гг.), автора широко известных «Параллельных жизнеописаний» и многих других произведений. Интересующий нас опус носит название «О музыке». Однако ученые высказывают обоснованные доводы в пользу того, что его не мог написать сам знаменитый историк, так как стиль «О музыке» слишком отличен от всех остальных произведений Плутарха. Поэтому его автора иногда называют Псевдо-Плутархом (хотя существуют исследователи, склонные видеть в этом произведении подлинник знаменитого херонейца). Во многих своих разделах сочинение основано на материалах,

заимствованных из недошедших до нас и навсегда утраченных исторических источников. Среди прочего, Псевдо-Плутарх приводит в своем сочинении выдержки из несохранившейся работы Гераклида Понтийского, жившего в IV в. до н. э. Ее греческое название, приводящееся у Псевдо-Плутарха, можно перевести как «Собрание [событий], относящихся к музыке». Правда, у Афиня (XIV 624 а) труд Гераклида Понтийского носит более простое название — «О музыке». Остается только догадываться, идет ли речь о разных произведениях или об одном и том же.

Так вот, Псевдо-Плутарх (3) свидетельствует, что в «Собрании» Гераклида было такое сообщение: «Дельфиец Филаммон представил в мелосах происхождение Латоны, Артемиды и Аполлона и первый установил хороводы вокруг святилища в Дельфах». Из этого фрагмента следует, что Филаммон создал произведения, повествующие о жизни матери Аполлона и Артемиды — Латоны (Лето).

Согласно мифу, после того как могучий Зевс сошелся с Латоной, его ревнивая жена Гера наслала на Латону страшного дракона Пифона, повсюду преследовавшего свою жертву. Наконец, бедной скиталице удалось укрыться на острове Делос, который в то время носился по волнам бурного моря, как корабль, потерявший управление. Как только Латона вступила на Делос, он остановился и стоит неподвижно до сих пор. Сам же остров был диким, лишенным растительности, на него никогда не светило солнце. Но когда Латона родила Аполлона и Артемиду, землю острова пригрело яркое солнце и он покрылся буйной растительностью, на нем закипела жизнь. Это сама природа встречала рождение двух великих богов-близнецов.

Таково было содержание одного из «мелосов» Филаммона. Другие посвящались наиболее ярким легендам об Аполлоне и Артемиде. В них могли найти отражение борьба Аполлона с Пифоном, печальная повесть о любви Аполлона к Дафне, сказание о поединке между Аполлоном и сыновьями Алоэя и др. Скорее всего, это был своеобразный цикл песнопений, сопровождаемых кифарой или лирой.

Вторая заслуга, приписываемая Филаммону, — введение хороводов вокруг храма Аполлона в Дельфах. Здесь особо следует вспомнить об упоминавшейся уже гипорхеме, так как этот песенно-танцевальный жанр впервые сформировался при музыкальном оформлении культа Аполлона. Поэтому можно считать, что именно Филаммон был его создателем.

Как мы видим, оба сообщения трактата Псевдо-Плутарха довольно правдоподобны и не противоречат известным нормам древнегреческой религиозной музыки. Однако в них есть одна деталь, остающаяся непонятной. Само имя музыканта — Филаммон (Φιλάμμων, буквально — «любящий Аммона») указывает на культ ливийско-египетского божества Аммона, впоследствии отождествлявшегося с греческим Зевсом. И вопреки такому «говорящему» имени Овидий («Метамор-

фозы» XI 316—317), передавая древнейшее предание, говорит о Филаммене даже как о сыне Аполлона, «знаменитом вокальной песней и кифарой». Значит, несмотря на загадочность имени Филаммена, мы можем считать его сыном Аполлона. Филаммен — это, по-видимому, полумифическое олицетворение древнейших музыкантов-жрецов, создававших и исполнявших музыку для ритуалов в культе Аполлона.

Не исключено, что одно из сообщений Поллукса (IV 104) также передает сведения о древнем жреце Аполлона: «Танец „бариллика“, который женщины танцуют в честь Аполлона и Артемиды — создание Бариллиха». Если это свидетельство верно, то можно предполагать, что в лице Бариллиха мы также должны видеть служителя культа Аполлона, нововведение которого в виде особого танца сохранилось на века. Однако нет достаточной уверенности в том, что сообщение Поллукса полностью достоверно. Гесихий говорит о том, что «бриллихидей» обозначает «человека, носящего женскую маску и одежду». Кроме того, известно, что лаконский танец «бриллиха» или «бридаллиха» исполнялся мужчинами, облаченными в женское платье, или женщинами, переодетыми в мужскую одежду. Причем этот танец отличался непристойными движениями бедер. Такие данные не вписываются в круг художественных аспектов культа Аполлона, исключаящих что-либо противоречащее возвышенному и благородному. Одновременно с этими сомнениями следует обратить внимание и на следующее обстоятельство: никто не может дать гарантии, что все приведенные обозначения (βαρύλλιχα, βρυαλλιχα, βρυδαλλιχα) не являются вариантами одного и того же наименования. Значит, вопрос о Бариллихе, как жреце Аполлона, пока остается открытым.

Музыка аполлоновских праздников была торжественна и величавая. В ней выражалось либо смиренное почитание бога, либо мольба и просьба об излечении, об ограждении от бед, несчастий, голода. Это была музыка о самом боге, о его свершениях, олицетворявших его могущество.

Дифирамб Дионису

Совершенно иная музыка служила обрамлением культа Диониса. Как утверждают историки, его культ стал активно утверждаться в Греции в конце VIII—начале VII вв. до н. э. Этот некогда фригийский бог пришел в Элладу из Малой Азии и был принят, прежде всего, в среде земледельцев. Именно демосу оказались близкими идеи дионисийства — идеи раскрепощения тела и духа. Однако такой союз с Дионисом не мог не вызвать противодействия со стороны знати. Наступает бурное время, когда древнегреческие тираны, опираясь на демос (в отличие от новоевропейских тиранов), захватывают

власть в ряде важнейших городов Эллады. Вместе с демократическим правлением в них устанавливается и культ Диониса. Причем за пределами Эллады культ Диониса в наиболее популярное греческое божество, олицетворяющее любовь к жизни, духовную и телесную свободу. Бог вина и виноградарства становится воплощением вечно живой природы, проявляющейся во всех сферах человеческого бытия.

Особенно празднично проходили торжества, посвященные Дионису, в Афинах. Осенний праздник сбора винограда назывался Малыми (или Сельскими) Дионисиями. В. В. Вересаев в своей работе «Аполлон и Дионис» попытался дать его описание. Конечно, в нем некоторые детали явно напоминают мелкие подробности русского крестьянского быта XIX века. Вместе с тем картина, нарисованная писателем, может дать общее представление о динамике Малых Дионисий: «Радостная, „синяя“ эллинская осень. Виноград собран и выжат. Толпы весело возбужденных мужиков с песнями движутся к жертвеннику бога. Впереди несут амфору вина, увитую зеленью, за ней ташат жертвенного козла, несут корзину с фидами. Шествие замыкает фаллус — изображение напряженного мужского члена, символ изобилия и плодородия. Плоды и вино возлагают на алтарь, закалывают козла и начинается веселое празднество. Свистят флейты (читай: авлосы. — Е. Г.), пищат свирели, повсюду звучат игривые песенки; заводят хороводы, парни пляшут двусмысленные пляски с непристойными телодвижениями. Подвыпившие мужики сидят на телегах, задирают острыми шутками прохожих, зло высмеивают их, прохожие отвечают тем же. В воздухе стоит грубый, здоровый хохот, топот и уханье пляски, визги девушек. Появляются ряженые в козлиных шкурах и масках, либо их лица вымазаны винными дрожжами. Наступает ночь, и еще ярче разгорается веселье и творится под покровом ночи много такого, чего не должен видеть день. Широкий вихрем носится пьяная, самозабвенная радость, втягивает в себя души и высоко подымает их над обыденной жизнью, над трудами и заботами скучных будней. Это — осенний праздник виноградного бога, многорадостного Вакха-Диониса, радости смертных...»

В январе, когда давили виноград, наступал новый дионисийский праздник — Леней (от ληνός — чан, в котором давили виноград; отсюда «ленеон» — месяц виноделия и Леней — храм Диониса в Афинах). Затем в конце февраля — начале марта (согласно аттическому календарю — в месяце антестерионе) следовало новое дионисийское торжество — Антестерии, связанное с церемонией открывания бочек, наполненных молодым вином. Во время его проведения по городу шествовали люди в масках и одеждах менад, вакханок, панов, силе-нов, сатиров. В центре процессии на разукрашенной колеснице везли жену архонта (один из девяти правителей Афин) в храм Диониса, где осуществлялось театрализованное ее венчание с богом. Рекой

лилось вино. Все это сопровождалось яркими, эмоциональными песнями и танцами, типичными для культа Диониса.

И, наконец, на стыке марта и апреля завершался цикл годовых праздников, посвященных Дионису — Большие (или Городские) Дионисии. Это был самый главный и самый значительный из всех дионисийских праздников.

В первый день Больших Дионисий после принесения соответствующих жертв исполнялся дифирамб — особое песнопение восторженного характера в честь Диониса. Его темой первоначально был сюжет о рождении бога, позднее тематика постоянно расширялась. Впервые он встречается у автора рубежа VIII—VII вв. до н. э. Архилоха. Само слово «дифирамб» (διθύραμβος) неизвестного происхождения. Произведение Архилоха полностью не сохранилось. Отрывок из него с этим словом уцелел в сочинении Афиней (XIV 628 а—b): «Я знаю как вести дифирамб, прекрасную песнь богу Дионису, когда мой разум оглушен вином». Здесь же Афиней приводит и другую многозначительную фразу из несохранившейся комедии Эпихарма (VI—V вв. до н. э.) «Филоктет»: «Дифирамба нет, если ты пьешь воду».

Да, первоначально дифирамб был результатом творчества художественного духа, раскрепощенного буйным молодым вином, и исполнялся так называемым «киклическим хором» (от κύκλιος — круговой), который не только пел, но и танцевал вокруг жертвенника Диониса. Согласно древнейшим свидетельствам, число «хоревтов», участников киклического хора, могло достигать пятидесяти человек. Конечно, в зависимости от значения праздника и от других обстоятельств (наличие средств, организационных возможностей и т. д.), это число варьировалось. Так, Павсаний (V 25, 2) сообщает о тридцати пяти участниках киклического хора. В некоторых же надписях говорится о двадцати пяти хоревтах. Известно, что в Афинах хоревтами могли быть только свободные граждане или метеки (чужеземцы, получившие разрешение проживать в Афинах). Впоследствии в киклические хоры стали иногда вводиться солисты, бывшие профессионалами. Таких артистов называли «наемные хоревты» (χορευταὶ μισθοφόροι).

Авлет, сопровождавший исполнение киклического хора, именовался киклическим авлетом.

К сожалению, не сохранилось сведений, на основании которых можно было бы делать какие-либо предположения о музыкальном репертуаре, звучавшем на праздниках Диониса. Встречающиеся мимолетные и отрывочные упоминания по этому поводу связаны с отдаленными друг от друга географическими районами Греции и отражают различные, не связанные между собой ритуалы праздника. Поэтому его общую картину реконструировать практически невозможно.

Так, в круг дионисийских песнопений входила и песня, исполнявшаяся афинскими девушками на качелях. Предание гласит, что Эригона была дочерью Икария, жившего в Афинах. Дионис обучил Икария возделыванию винограда и производству вина. Эригона же родила от Диониса сына Стафила (от греч. σταφυλή — виноград).

Однажды Икарий предложил приготовленное им вино пастухам. Они выпили слишком много этого божественного напитка и опьянели. Не понимая, что с ними происходит, пастухи решили, что их отравили. Ослепленные гневом и ненавистью и находясь в пьяном угаре, они убили Икария. Эригона в отчаянии повесилась, но перед смертью она прокляла всех девушек Аттики и в своем проклятии предсказала им такую же смерть. С тех пор афинские девушки, чтобы задобрить дух проклявшей их Эригоны, качаясь на качелях, поют песню, называемую «алетис». Раскачивание на качелях здесь как бы воспроизводит повешение, и благодаря этому дух покойной Эригоны словно успокаивается, видя, что ее предсказание сбылось.

Жаль, что не сохранился текст этой песни, так как трудно по смыслу связать название «алетис» (ἀλήτις, буквально — бродяга, путешественник) с мифом об Эригоне. Однако и Поллукс (IV 55), и Афиней (XIV 618 е) трактуют эту песнь, как песню путешественника. Если ее сюжет не давал оснований для подобного названия и толкования (выяснить сейчас это невозможно), то вполне допустимо, что как «алетис» она была озаглавлена значительно позже, когда основное внимание уделялось уже не общеизвестным мифическим истокам содержания песни, а характеру ее музыки. Очевидно, что пение «в такт» раскачивания качелей вызывало ассоциации с ездой на колеснице, повозке, на лошадях, на корабле и т. д. Отсюда и могло возникнуть название «алетис». Но это только одно из возможных объяснений расхождения между названием песни, ее толкованием у древних авторов и мифом об Эригоне.

Относительно же музыкального репертуара праздников Диониса, проходивших в других районах Эллады, также почти ничего не известно.

Например, Павсаний (II 35, 1) отмечает проведение музыкальных соревнований, посвященных Дионису, в Гермione. Геродот (II 48), описывая Египет, сообщает о шествии женщин, воспевающих бога в сопровождении идущего впереди авлета. Плутарх («Греческие вопросы» 36) обращает внимание на то, что в Элиде пели особый гимн, в котором женщины призывали Диониса явиться в образе быка. Нужно предполагать, что во многих местах Греции на праздниках, посвященных Дионису (да и другим богам), исполнялись не только общеэллинские гимны, но и те, которые создавались в каждой данной местности. Так, Павсаний (II 7, 5) сообщает, что на северо-востоке Пелопоннеса, в Сикионе, статуи Диониса носят с «зажженными

факелами и с пением местных гимнов», которые могли попасть в музыкальное оформление культа Диониса из среды народных обрядовых песен. Однако впоследствии, одновременно с распространением поклонения малоазийскому богу, создавались и специальные песнопения в его честь. Лучшие из них, приобретая популярность, повторялись из года в год, от праздника к празднику. Они-то, в конечном счете, и должны были составить традиционный репертуар песнопений культа Диониса, исполнявшийся киклическими хорами.

Мистическое видение

Религиозная музыка была неотъемлемой частью общественной жизни Древней Греции и Рима. Ведь культовые праздники представляли собой важные государственно-общественные мероприятия, в которых участвовало абсолютно все население. Поэтому музыка, звучавшая во время таких празднеств на протяжении жизни многих поколений, формировала фонд национальной музыки Греции и Рима. На ней воспитывались, ее впитывали с младенчества, и она была воплощением музыкально-художественных идеалов, национальным достоянием народов. Важнейшие исторические события, как правило, всегда сопровождалась религиозной музыкой — будь то плач или победный гимн, и, следовательно, она являлась соучастницей истории. С этой точки зрения интересен эпизод, приводящийся Геродотом (VIII 65).

Событие, о котором он повествует, относится к драматической эпохе в судьбе Эллады — к периоду персидских войн первой половины V в. до н. э., когда решалась участь греков. Речь шла об их свободе и независимости. Полчища персидского царя Ксеркса (486—465 гг. до н. э.) вторглись на Пелопоннес, и эллинам грозило рабство. Под угрозой была сама эллинская цивилизация. Греки от мала до велика все как один встали на защиту отечества. В храмах возносились мольбы и гимны к богам. Вера в их помощь была надежным оружием, не уступавшим по своему значению копьё и дротику. Она окрыляла воинов и служила духовным щитом даже на поле битвы.

В это сложное и драматичное для судеб Эллады время, когда войско Ксеркса уже опустошало Аттику, некий Дикей, афинский изгнанник, оказался в стане персов (некоторые ученые даже считают, что в основе отдельных сообщений Геродота лежат сведения, заимствованные им из мемуаров Дикея). Однажды он вместе с Демаратом, царем Спарты, убежавшим к персам, находился на Фриасийской равнине в северо-западной Аттике, на той равнине, которая простиралась вплоть до Элевсина, где находилась одна из важнейших религиозных святынь эллинов. Эти двое, волею обстоятельств оказавшиеся не со своими соотечественниками, а в лагере персов, неожиданно увидели поднимающееся со стороны Элевсина

облако пыли, какое могло быть образовано лишь движением «трех мириад человек», что в русском языке аналогично «тьме-тьмушей». Более того, наряду со зрелищем этого громадного облака, до их слуха донеслись голоса, «поющие песню хора мистов», то есть им послышалось песнопение, обычно звучавшее во время знаменитых Элевсинских мистерий, когда афиняне справляют ежегодные праздники в честь Деметры и Персефоны. Увиденная ими туча пыли и услышанные звуки гимна словно превратились в облако, которое, поднявшись ввысь, полетело в сторону Саламина, где тогда находился эллинский флот, противостоящий вражескому. Оба изгнанника поняли, что флоту Ксеркса угрожает гибель.

Это мистическое видение послужило как бы божественным пророчеством блестящей победы греков при Саламине, когда персидский флот оказался разгромленным. Совершенно очевидно, что божественное предзнаменование, выраженное в волшебном звучании национального религиозного песнопения, было приметой тогдашних духовных устремлений. Оно высветило глубинное сознание эллинов, в котором неразрывно сочетались отечество и отечественная религиозная музыка, воплощающая национальную художественную культуру.

ОЧЕРК ТРЕТИЙ МЕЖДУ МИФОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ

Орфей

Музыканты, о которых пойдет сейчас речь — и легенда, и быль. Каждый из них — мифологическое воплощение определенной художественной тенденции, имевшей место в музыкальной жизни древней Греции и, одновременно, собирательный образ многих мастеров. Поэтому представленные здесь силуэты полумифических-полуреальных персонажей не следует понимать как повествование о конкретных когда-то живших людях, а только как прообраз некогда типичной ситуации, воплощенной в мифическом образе.

По мнению одних («Суда»), Орфей родился за одиннадцать поколений до Троянской войны. Античные писатели относили Троянскую войну к периоду между 1336 и 1334 гг. до н. э., и считалось, что на столетие приходилось по три поколения людей. Следовательно, самая древняя дата рождения Орфея должна быть соотнесена с первой половиной XV в. до н. э. Наиболее же поздняя дата сообщена Геродотом (II, 53). С его точки зрения, Орфей творил после Гомера и Гесиода, а время их жизни он датировал серединой IX в. до н. э.

Таким образом, шесть столетий — это те рамки, в которых, по представлениям древних, могла проходить деятельность Орфея. Осознание того, что шесть столетий — слишком большая амплитуда колебаний во взглядах на время жизни одного человека, привело к желанию уменьшить ее. В связи с этим «Суда» сообщает о воззрениях, которые, не нарушая традиционных, стремятся сблизить далеко отстоящие друг от друга временные точки: оказывается, Орфей прожил не одну жизнь, а жизнь, равную не то одиннадцати, не то девяти поколениям. Таким способом ранняя дата его смерти была приближена к поздней дате рождения.

Чтобы понять облик и направленность деятельности тех древних музыкантов, которые запечатлены народной памятью в полulegenдарном образе Орфея, нужно постоянно помнить уже приводившиеся

слова Фабия Квинтилиана (I 10, 9) о том, что музыка в древнейшие времена была неотъемлемой частью научного знания и религиозного почитания. Она относилась к той возвышенной сфере деятельности, где мудрость и верования были неразрывно связаны с художественным творчеством, и одни и те же лица занимались музыкой, пророчеством, поэзией и философией. Поэтому в одном человеке сосуществовал и мудрец, и поэт, и жрец, и музыкант. Все эти виды деятельности были неотделимы друг от друга, «...можно подумать, что древняя мудрость эллинов была особенно направлена на музыку. Именно поэтому они причисляли Аполлона к богам и Орфея к полубогам и считали их самыми музыкальными и самыми мудрыми» (Афиней XIV 632 с). Но тот, кто хочет рассказать об Орфее-музыканте, вынужден ограничиться описанием лишь одной его ипостаси.

Он был сыном музы Каллиопы и речного бога Эагра, потомка знаменитого титана Атланта, поддерживавшего на своих плечах небесный свод. Однако Аполлоний Родосский (I 25) считает, что Орфей — плод любви той же Каллиопы и некоего фракийца Эагра. Кто бы ни был его отец, выдающиеся музыкальные способности он унаследовал от своей матери — «прекраснозвучной» нимфы. Родился Орфей в Пиерии, на юго-западе Македонии, в излюбленном месте пребывания муз.

Совершенно очевидно, что сразу же после рождения Орфея, наставник муз, златокудрый Аполлон, сделал его боговдохновенным. Значит, с младенчества Орфей оказался приобщенным к важнейшим таинствам Аполлона и муз: пророчеству и врачеванию, поэзии и музыке. Во всяком случае, так сообщается в одной из версий гимна Деметре, изложенной в папирусе, относящемся ко II в. до н. э. (Берлинский папирус 44). Конечно, все эти искусства не одинаковы по своей природе. Одни, кроме божественного озарения, предполагают большой опыт и глубокое знание жизни. К таким искусствам относятся врачевание и пророчество. Для других на первых порах достаточно врожденного таланта и любви к делу. А этим Орфей был наделен своей матерью сполна. И действительно, сын Каллиопы начал свой земной путь, одухотворяя людей прекрасным искусством поэзии и музыки. Аполлодор (I 3, 2) даже считает, что Орфей ввел в эллинскую жизнь пение, сопровождаемое игрой на кифаре. Можно сомневаться в том, что Орфей был первым кифародом, так как человеческой истории не дано знать того, кто первый из людей запел, аккомпанируя себе на кифаре. Но невозможно не верить в то, что Орфей был выдающимся кифародом Эллады. Недаром Гораций («Оды» I 12, 67, 8) называет его «звучным» (vocalis).

Какую же музыку нес людям Орфей? О чем говорило созвучие его голоса и кифары?

Филострат Младший («Картины» 8) описывает картину безымянного художника, на которой были запечатлены древние представ-

ления о музыке Орфея: рядом с поющим и играющим Орфеем стоят, замерев, как зачарованные и внимающие божественным звукам, лев, дикий кабан, орел, волк, заяц, овца. В обычной жизни, где сильный пожирает слабого, их невозможно увидеть вместе. А здесь не только звери, но даже столь разные деревья, как сосна, кипарис и ольха, соединив свои ветви, окружили Орфея и, заслушавшись его пением, стоят не шелохнувшись. Нужна величайшая гармония, унимающая распри, облагораживающая сильных, наделяющая мужеством слабых и вносящая согласие в то, что по природе своей кажется враждебным. Значит, музыка Орфея должна была быть самым воплощением гармонии, способной совершать чудеса.

Гораций («Оды» I 12, 7—12), передавая общеантичные воззрения, приписывает Орфею умение с помощью игры на струнном инструменте останавливать реки и ветра. Ведь если существует возможность создавать гармонию, то она должна проявляться абсолютно всегда и везде, в том числе и в стихиях, ибо они являются важным фактором согласия в природе.

Столь удивительные возможности лиры Орфея не были случайными. По одним свидетельствам, она была создана как олицетворение соразмерности в движении звезд и, подобно семипланетному небу, обладала семью струнами (Лукиан «Об астрономии», 10). Иначе и быть не могло. Музыка, способствовавшая всеобщей гармонии на земле, должна была соответствовать и гармонии небес. Лукиан (там же) говорит, что в знак глубочайшего преклонения перед искусством Орфея эллины называли группу звезд «Лирой Орфея» (в современном каталоге звезд Лира — созвездие северного полушария). Звездная «Лира Орфея» служила небесным отражением земного инструмента сына Каллиопы. И, наоборот, инструмент Орфея воспроизводил в своей конструкции гармонию планетной системы. Сервий в комментариях к Вергилиевой «Энеиде» (VI 645) называет Орфея создателем «гармонии сфер». Конечно, фракийский певец не был творцом знаменитой идеи о «гармонии сфер» (ее суть будет описана в последнем очерке книги). Но совершенно очевидно, что его искусство и воззрения внесли свою лепту в осознание гармонической целостности мира.

По другим свидетельствам (Каллистрат «Описание статуй» 7, 1), лира Орфея состояла не из семи струн, а из девяти — в честь девяти муз, среди которых была и мать фракийского певца.

С точки зрения историка музыки здесь нет никакого противоречия. Каждая эпоха стремилась прославить Орфея. В период использования семиструнных лир, Орфей превозносился как исполнитель на семиструнном инструменте. Впоследствии, когда в художественной практике стали использоваться девятиструнные образцы, а семиструнные вышли из употребления, он мог фигурировать только как музыкант с девятиструнным инструментом. Поэтому по одним свидетельствам он играл на семиструнной лире, а по другим — на

девятиструнной. Если семиструнная лира олицетворяла гармонию земной и небесной жизни, то девятиструнная — земной и божественной, так как ее звучание приближало смертных к сладкоголосому хору муз. Разве это не подтверждало старую эллинскую мудрость, дошедшую до нас благодаря Гераклиту Эфесскому (544—483 гг. до н. э.): «Скрытая гармония лучше явной». Действительно, по явному количеству струн эти лиры различны. Однако от мастерства музыканта зависит сделать так, чтобы лиры с разным количеством струн и с неодинаковым строем могли воссоздавать одни и те же художественные формы. А это — скрытая гармония, находящаяся в ведении музыканта, приобщенного к тайнам искусства, но недоступная для непосвященных.

Естественно, что Орфей, стремившийся к всеобщей гармонии и красоте, чувствующий их постоянно, смотрел на жизнь восторженно. Ведь если окружающий нас мир является податливой материей, способной постоянно излучать свет красоты, то и все одухотворенное живое, населяющее этот мир, должно быть прекрасным. Значит, не только космос и стихии, не только растения и животные, но и все люди есть частицы всеобщей гармонии. Что же касается их пороков и слабостей, то это только детали, существующие временно, пока каждый человек не найдет свою гармонию с миром. А достичь ее должен каждый, ибо она заложена в самой природе, и ее отсутствие противоестественно, а потому не может продолжаться долго.

Такое мировоззрение всегда создает восторженно-поэтическое отношение к жизни и к людям. Однако готовит для его обладателей неожиданные и крутые повороты, вынуждающие рано или поздно либо изменить убеждения, либо погибнуть. Для таких людей первая любовь становится одновременно и последней, а трагедия любви — трагедией жизни. Не произошло ли то же самое и с Орфеем?

Знаменитая легенда гласит о его глубокой и бесконечно нежной любви к нимфе Эвридике. Любовь была взаимная. Здесь гармония воплотилась в своей идеальной форме и послужила еще одним подтверждением справедливости красоты мира. Счастье Орфея и Эвридики было беспредельно. Но жизнь не столь однопланова, как представлял ее себе юный Орфей, и боги создали людей не только для счастья. Каждый должен в меру своих сил и способностей узнать все грани человеческого бытия. И Орфей не мог быть исключением.

Аристей, подобно Орфею, был рожден не смертными. Его отцом считается сам Аполлон, а матерью — нимфа Кирена. Однако дела Аристея были более «земными», нежели у Орфея. Он занимался пчеловодством и владел обширными виноградниками. Он также успешно лечил людей. Мифической судьбе было угодно, чтобы Аристей Увидел Эвридику. Он не знал, что перед ним жена Орфея, и полюбил ее, причем так сильно, что не мог сдержать свою страсть. Аристей начал преследовать Эвридику. Она же, верная своему Орфею,

бросилась бежать прочь. Никто не знает, как долго продолжалась эта погоня. Но завершилась она трагически: Эвридику укусила змея, и ее земная жизнь оборвалась.

Со смертью Эвридики для Орфея рухнуло все. Ведь мир без гармонии и красоты не существует. Какая может быть гармония без Эвридики? А вместе с падением мира наступает и конец самой музыки. Голос молчит, и лира безмолвствует.

Молчаливый, отрешенный от всего, бродил Орфей по земле, и вместо прекрасного пения из его уст раздавался вопль, в котором можно было различить звуки, некогда составлявшие имя его возлюбленной: «Эвридика!» Это был вопль существа, обреченного на одиночество в земной жизни. «Эвридика!» Только эхо отвечало несчастному последними слогами: «...идика!»

А может быть, он напрасно начал сомневаться во всеобщей красоте? Не послала ли ему судьба новое подтверждение гармоничности мира? Ведь гармония в природе не постоянна. Она возникает, пропадает, потом опять возникает, но уже преображенная. Подлинная гармония никогда не лежит на поверхности, и для ее достижения нужно приложить усилия. Для установления нынешней гармонии в мире Зевс должен был вступить в борьбу с Кроносом и титанами. А сколько существует великих богов, ежегодно умирающих и ежегодно рождающихся? Хотя бы прекрасная Деметра. Может быть ему, Орфею, также надлежит попытаться сделать все возможное и даже невозможное, чтобы вернуть Эвридику? Конечно, это не просто. Предстоит испытать на крепость те законы жизни, которые еще совсем недавно казались высшим воплощением гармонии.

Можно ли вызволить Эвридику из рук смерти, из мрачного царства Аида? При помощи чего можно добиться этого? Зевс одерживал свои победы хитростью и силой. Он же, Орфей, лишен и того, и другого. Но боги наделили его необычайной музыкальностью. Если он своим искусством завораживал свирепых диких зверей и управлял стихиями, то неужели он не сможет умиловить могущественного властителя подземного царства Аида и его жену Персефону? Не может быть! Гармония вновь должна восторжествовать!

Орфей берет свою лиру, отправляется в путь и через некоторое время достигает царства Аида. Спускаясь под землю, он ударяет по струнам и начинает петь так, как он никогда еще не пел. Горе и надежда придают Орфею силы и страсть его музыке. Никто на земле никогда не слышал ничего подобного, а в подземном царстве — и подавно. Стикс — мрачная река со своими вечно безмолвными берегами — огласился божественным пением. Старец Харон, испокон веков перевозивший через Стикс лишь души умерших, так был пленен музыкой, что перевез через реку смерти живого Орфея. Страшный трехглавый Кербер, охраняющий вход в подземное царство, и тот

пропустил мимо себя Орфея. И вот музыкант очутился у трона Аида и Персефоны.

Он знал, сейчас решится его судьба и судьба Эвридики. Нужно применить все свое умение и мастерство, необходимо сравняться в искусстве с Аполлоном и даже, страшно подумать, превзойти его. Только в таком случае можно надеяться на чудо. И Орфей начал новую песнь.

Аид видел перед собой и слушал прекрасно поющего и играющего юношу. Ему было искренне жаль его. Но никто не в состоянии нарушать установленные в мире законы, основывающиеся на равновесии гармонии жизни и смерти. Люди боятся смерти и не могут понять, что она важнейший элемент гармонии жизни. И, как ни странно, но именно смерть является тем, что составляет, наряду с рождением человека, его извечную гармонию. Никто из людей еще не поднялся до понимания этой великой истины. Милый юноша, он первый человек, прошедший в подземное царство живым. Может быть, это поможет ему сделать тот громадный шаг в деле познания гармонии жизни и смерти, который до сих пор был недоступен людям?

Орфей же продолжал петь, и прекрасная музыка звучала под вечно безгласными сводами дворца Аида и Персефоны. Когда-то супруги слышали на Олимпе пение и игру на кифаре Аполлона. Этот юноша ничем не уступает ему. Удивительно, как талантливы некоторые из людей. Но что же делать с бедным Орфеем? Он так надеется и так мечтает вновь обнять свою Эвридику.

Аид подумал, что он с большой радостью удовлетворил бы желание Орфея. Но это не в его силах. Наивные люди заблуждаются, когда думают, что он, Аид, решает, кому умереть, а кому жить. На самом деле все намного сложнее. И пусть Орфей не обижается, так как никто и ничто не в состоянии оживить того, кто побывал в объятиях бога смерти Таната. Однако чтобы остаться в глазах певца милосердным, Аид сделает так, что Орфей на этот раз потеряет Эвридику якобы по своей вине. Ведь Аид хорошо знает слабости людей. Самое главное, чтобы путешествие в подземное царство не прошло для него бесследно: он должен усвоить азы подлинной гармонии.

Поющий Орфей слышит, что Аид согласен отдать ему возлюбленную, но только с одним условием. Эвридика будет идти по подземному царству вслед за Орфеем. Если он ни разу не взглянет на Эвридику до того, как они поднимутся на землю, она останется с ним. В противном же случае Эвридика навсегда возвратится в царство Аида.

Завершение мифа хорошо известно. Как и предполагал Аид, Орфей так сильно хотел увидеть свою возлюбленную вновь живой и по-прежнему прекрасной, что не выдержал, обернулся и в тот же момент потерял ее навсегда.

Судьба двух других героев мифа была различной. Говорят, что Аристей, невольный виновник трагедии, стал одним из добрых наставников человечества. Он обучал людей искусствам, в которых сам достиг совершенства. Среди его учеников были пасечники, виноградари и лекари. Аристей много путешествовал. Ходили слухи, что с соизволения самого Аида его душа могла покидать тело и возвращаться в него бесконечное число раз. Когда же Аристей испытал такие превращения, он был вознесен на небеса и под именем Водолея превратился в созвездие Зодиака.

Какова же была участь Орфея?

Его горе и страдания были безграничны. Ведь он дважды терял Эвридику. Подобно всем людям, Орфей старался забыть свое горе в житейской сутолоке. Каждому кажется, что покинув места, где все напоминает о несбывшемся счастье, можно будет обрести былую гармонию со всем миром и с самим собой. Поэтому Орфей отправился вместе с аргонавтами в далекую Колхиду за золотым руном.

Путешествие было продолжительным. Легенды говорят, что певец дважды спасал аргонавтов от неминуемой гибели. Один раз, когда их корабль проплывал мимо острова сирен, эти полуптицы-полу-женщины стали так завораживающе и сладко петь, что многие из мореплавателей, забыв обо всем на свете, хотели полностью отдаться во власть этих чарующих звуков и тем самым погубить себя. Тогда Орфей ударил по струнам своей кифары и громко запел величественную песнь, напоминавшую аргонавтам об их долге и цели путешествия. Музыка Орфея отрезвила всех и помогла им благополучно миновать опасный остров.

Другой раз, когда путешественники уже почти достигли Понта Эвксинского (Черного моря), на их пути встали две скалы, называемые Симплегадами (Σιμπληγάδες, буквально — «совместно ударяющие»). Эти скалы имели одну особенность: когда между ними проплывал корабль, лодка или даже пролетала птица, они моментально смыкались и все, что оказывалось между ними, было раздавлено. Никому из мореплавателей не удавалось миновать эти скалы. Аргонавты остановились перед ними и выпустили голубя. Несмотря на то, что он летел очень быстро, Симплегады, стремительно сблизившись, успели все же вырвать у птицы перья из хвоста. Как только скалы начали опять расходиться, аргонавты, дружно взмахнули веслами, а Орфей ударил по струнам своей кифары и запел. Симплегады зачарованно слушали песню, звучавшую над морскими просторами, не в состоянии шелохнуться... До сих пор они так и стоят неподвижно.

Вернувшись в родную Фракию после длительного путешествия, Орфей понял, что все попытки забыть Эвридику напрасны. Даже теперь, спустя много времени, утрата ощущалась так же остро, как будто трагедия произошла вчера. Где же найти спасение и отдохновение от мук?

Орфей целиком и полностью отдается тому делу, на которое его подвигли боги. Все свои мысли и чувства он поверял кифаре, а она, как добрый друг, отвечала ему своими звуками. Это был не дуэт человека с инструментом, а гармония омузыкаленной души и очеловеченного инструмента.

После посещения Орфеем Аидова царства его понимание мировой гармонии изменилось, а сама гармония приоткрыла ему свои новые, неведомые прежде грани. Нередко ею чувства окрашивались в скорбные тона, и тогда на одной чаше весов оказывалась жизнь, а на другой — смерть. И они уравнивали друг друга. Его музыка стала глубже, серьезнее и из-за этого еще совершенней и прекрасней.

Никто не знал более выдающегося музыканта, чем Орфей. Смертным, никогда не слышавшим Аполлона, представлялось, что именно так должен музицировать златокудрый Феб. В музыке Орфея нашли созвучное воплощение самые глубокие и возвышенные человеческие страсти, и она делала с людьми чудеса. Они избавлялись от злонамеренных мыслей и болезней. Музыка словно очищала их от скверны. Может быть, поэтому в народе ходили слухи, что Орфей — шаман и знахарь?

Музыка Орфея обращалась не только к земному бытию. Она поднималась и до космологических далей. Он смог воплотить в искусстве то, что никому не удавалось ни до, ни после него. Орфей создал музыкально-поэтическую рапсодию о начале вселенной и о возникновении гармонии. Рапсодия повествовала не только о зарождении живой природы, но и о смерти, являющейся продолжением жизни. При звучании этой музыки слушателям казалось, что они возносятся до самых высоких звезд и, поднимаясь над заботами своей каждодневной жизни, могут взирать на себя и себе подобных из космической выси. Вероятно поэтому народная молва нарекла Орфея астрологом?

Во всяком случае, в памяти потомков он стал ассоциироваться с мудростью и знаниями знахаря, шамана и астролога. Лукиан в одном из своих рассказов («Беглые рабы» 8) пишет, что Философия специально послала Орфея к людям, «чтобы он заморозил их своими песнями и воздействовал на них силой музыки», а вслед за ним к людям может снизойти и сама Философия. Иначе говоря, музыка Орфея рассматривалась как предтеча мудрости.

Диодор Сицилийский (V 64, 4) приводит мнение, согласно которому Орфей приобщился к мудрости у идейских дактилей, зачастую подвизавшихся в качестве колдунов. Может быть, они и научили его житейской мудрости. Но художественная мудрость приходит лишь тогда, когда мастер, наделенный божественным даром, сам осознает и прочувствует на собственном печальном опыте величие и трагедию человеческого бытия, его свет и мрак. Лишь тогда, когда мастер приблизится к пониманию бесконечности мира, начала и конца

человеческой сути, он сможет достигнуть высот художественной мудрости. Орфей оказался тем музыкантом, которому было дано такое прозрение.

Однако человеческая жизнь не бесконечна. Наступил и час Орфея спуститься в царство Аида, но уже не просителем, а человеком, завершившим свой земной путь.

Никто толком не знает, как умер Орфей. Наиболее популярная легенда гласит, что это произошло в горах его родной Фракии. В ту ночь там со своей буйной ватагой проходил Дионис. Горы оглашались шумом и криками. Затем появились вакханки, исполнявшие свои бесстыдные и развратные песни. Они воспевали человеческую плоть, плотские утехы и радости земной жизни. Мудрый и чистый Орфей видел в них своих заблуждающихся сестер и хотел наставить их на путь истины. Он взял кифару и запел, прославляя те идеалы, в которые верил, и его голос заглушал голоса вакханок. Что произошло потом — неизвестно. Только утром местные пастухи нашли разорванное на части тело Орфея. Говорили, что это месть за то, что певец верой и правдой служил Аполлону и не хотел признавать Диониса.

Лукиан («Неучу, который покупал много книг» 11—12) рассказывает притчу, ходившую в народе. Якобы после того, как вакханки растерзали Орфея, его голову и лиру они бросили в реку Гебр. Так и плыла голова по реке, покоясь на лире. Когда ветер шевелил струны, то инструмент словно издавал плач по Орфею. Наконец лира была прибита волнами к острову Лесбосу. Местные жители схоронили голову, а лиру установили в святилище Аполлона как дар богу и долго берегли ее в качестве драгоценной реликвии. Сын тирана Питтака Неанф, слушая многочисленные предания об Орфее, был восхищен тем, как музыкант при помощи своей лиры мог зачаровывать диких зверей и управлять стихиями. Пример Орфея вдохновил Неанфа, но не на приобщение к глубинам музыки, а на желание повелевать стихиями. Подкупив большими деньгами жреца святилища Аполлона, он уговорил его отдать ему инструмент Орфея, а на его место положил обыкновенный. Выкрав таким образом ночью лиру, Неанф решил отправиться за город, чтобы там сразу же осуществить свой замысел. Но когда невежественный и бездарный юноша ударил по струнам, то вместо божественной мелодии, которую ожидал услышать Неанф, они стали издавать какой-то бессмысленный набор звуков. Поднялся неимоверный шум, сбежались окрестные собаки и разорвали Неанфа на части. Тогда все поняли, что не в инструменте было заключено музыкальное волшебство Орфея, а в его таланте, в познании глубин природы.

Существует и другая легенда об инструменте Орфея. Она изложена в чуде уцелевших отрывках из несохранившегося большого труда «О музыке», написанного математиком и музыкальным теоретиком II в. Никомахом из Герасы. Эти фрагменты собраны в свод, известный

под названием «Извлечения из Никомаха». В первом из них сообщается: «Когда Орфей был умерщвлен фракиянками, его лира была брошена в море, но [затем] она была прибита [волнами] к городу Антиссе на Лесбосе. [Там] рыбаки обнаружили лиру [и] принесли [ее] Тарпандру, который увез ее в Египет». Таким образом, предание повествует о преемственности в традициях: от великого Орфея из Фракии к великому Терпандру из Лесбоса (о нем будет рассказано позже).

В Элладе было много легенд, связанных с могилой Орфея. Например, по свидетельству Павсания (IX 30, 3—6), среди фракийцев ходило поверие, что соловьи, чьи гнезда находятся у могилы Орфея, поют слаще и громче, чем в других местах.

Здесь же Павсаний рассказывает и другое предание. Согласно ему, могила Орфея находилась в городе Либетры, расположенном на склоне Олимпа. Возле города якобы протекала река Сис. Как-то было предсказание, что когда «солнце увидит кости Орфея», тогда город будет разрушен диким кабаном. Либетрийцы не придали никакого значения предсказанию, так как не могли представить себе кабана, способного разрушить целый город. А случилось вот что. Некий пастух прилег у могилы Орфея и заснул. Во время сна на него снизошло вдохновение, и он запел таким божественным голосом, что все бывшие вокруг пастухи и землепашцы, бросив работу, прибежали послушать удивительное пение. Они окружили спящего певца плотным кольцом. Народу скопилось очень много, и стоящие сзади хотели пробиться вперед, чтобы стать поближе к поющему пастуху. Началась давка и толчея. Кто-то толкнул колонну, стоявшую на могиле, и она упала. Вместе с ней упала урна с останками Орфея и разбилась и, как было предсказано, «солнце увидело кости Орфея». Буквально в следующую ночь река Сис (так древние греки называли свинью и дикого кабана) вышла из берегов и затопила город. Предсказание сбылось полностью.

Плутарх («Александр» 14) рассказывает, что в тех же Либетрах была не урна с прахом Орфея, а его деревянная статуя, сделанная из кипарисового дерева. Когда, спустя много времени после смерти Орфея, Александр Македонский выступил в поход против персов, со статуи стал обильно падать пот. Все призадумались: не является ли это плохим предзнаменованием? Но один из приближенных царя, Аристандр, трактовал совершившееся чудо полностью в придворном духе. По его мнению, оно означает, что Александр совершит подвиги, достойные великих песен, и заставит трудиться и потеть певцов и гимнаграфов.

Более интересную легенду приводит Филострат («Жизнь Аполлония Тианского» IV 14). С мертвой головой Орфея, как уже шалось, прибитой волнами к Лесбосу, связывались абсолютно точные Предсказания. Молва об этом распространилась на все соседние

острова и даже достигла Вавилона. И тогда главный олимпийский прорицатель и лучший музыкант — Аполлон, не выдержав, подошел к голове Орфея и сказал: «Оставь то, что мое, достаточно того, что я терпел твоё пение». Так ревнивец Аполлон реагировал даже на посмертную славу Орфея.

Рядом с великим фракийским музыкантом в легендах иногда появляются имена Мусея и Эвмолпа. Одни считают Мусея просто современником Орфея (Схолии к Дионисию Фракийскому), другие — сыном Орфея (Диодор Сицилийский IV 25, 1; Сервий «Комментарии к „Энеиде“» VI 667). Константинопольский патриарх Фотий (IX в.) в своём «Словаре» сообщает, что мифограф Геродор из Гераклеи, живший около 400 г. до н. э., написал даже «Историю Орфея и Мусея», которая, конечно, не сохранилась. Правда, другая традиция связывает Мусея с мифическим поэтом и музыкантом Эвмолпом. Согласно «Суде», Эвмолп — сын Мусея и ученик Орфея. А Диоген Лаэртский (I, вступление, 3) пишет, что Эвмолп — отец Мусея. «Суда» сообщает, что Эвмолп был победителем на Пифийских играх как исполнитель на лире. О музыкальной деятельности Мусея ничего не известно.

Как видно, Эвмолп и Мусей — два мифических персонажа, отражавшие художественные тенденции, аналогичные тем, которые представлены образом Орфея. Но слава и популярность образа великого фракийца затмила их, и в народной памяти они сохранились лишь как некие призрачные спутники Орфея.

Согласно античным представлениям, творчество Орфея было своеобразным источником, из которого развилось древнегреческое музыкальное искусство. Пиндар («Пифийские оды» IV 175—176) считает, что после Аполлона первым музыкантом среди людей был Орфей:

«От играющего на форминге Аполлона
Явился отец песен, прославленный Орфей».

«Отец песен» — такое же многозначительное определение, как и «отец истории» (Геродот).

Ту же самую идею, но другими словами, утверждал историк I в. до н. э. Александр Полигистор, «Орфей никому не подражал, так как он не имел предшественников, исключая создателей авлодических [произведений], но Орфейское существование не похоже на них» (Псевдо-Плутарх 5). Следовательно, мифологическое знание считало, что Орфей первый среди кифародов создал образцы высочайшего художественного творчества.

Лин

Павсаний (IX 29, 3—9) рассказывает, что на знаменитой горе Геликон, посвященной Аполлону и музам, которая находится между

озером Копайдой и Коринфским заливом, по дороге к Роше муз, высоко в скале находилась пещера. Рядом с ней, по словам писателя, стояло изображение некоего Лина. Ежегодно, когда устраивалось шествие в честь муз и им приносились богатые жертвоприношения, то такие же жертвоприношения посвящались и Лину, рожденному музой Уранией от Амфиомара, сына колебателя земли и бога морей Посейдона. Однако Аполлодор (I 3, 2) считал, что матерью Лина была не Урания, а муза Каллиопа, отцом же — речной божок Эагр либо даже сам Аполлон. Вергилий («Буколики» IV 57) также склонен был считать Аполлона отцом Лина.

Имея таких родителей, Лин должен был обладать выдающимися художественными способностями. И действительно, продолжая своё повествование, Павсаний рассказывает, что Лин стяжал великую славу как создатель замечательной музыки. Если верить ему, то Лин в своём искусстве превзошел всех своих современников. Именно поэтому во время праздника в честь муз возжигались на алтарях жертвоприношения в память о Лине. Произведения Лина считались совершенным воплощением плодотворного духа муз.

I В трактате Псевдо-Плутарха (3) сообщается, что Лин был создателем тренов — жалобных и скорбных песнопений. Согласно одним преданиям, Лин является изобретателем трехструнной лиры, а по другим — четырехструнной. Диодор Сицилийский (III 59, 6) и Плиний Старший (VII 204) сообщают, что Лин добавил к старой разновидности лиры ещё одну струну и даже указывают, какую именно: «лиханос». Так называлась струна, приводившаяся в движение указательным пальцем (λίχανός — указательный палец).

Как видим, главная информация о Лине вращается вокруг лиры. В связи с этим есть смысл обратить внимание на то, что само греческое слово «λίνον» (линон) обозначает лен. Известно, что в архаичные времена струны делались из льна. Гомер («Илиада» XVIII 570), описывая знаменитый щит Ахилла, выкованный богом-кузнецом Гефестом, выводит там мальчика-кифарода, «поющего под прекрасный лен» (λίνον), то есть аккомпанирующий себе на струнах, сделанных из льна. Поллукс (IV 62), перечисляя части струнных инструментов, при упоминании струн приводит наряду с «λίνον» (линон), то греческое существительное, которое сменявшихся для обозначения струн: «νεῦρον» (неврон) — сухожилие, «χορδή» (хордэ) — кишка, «μίτος» (митос) — нить. Это наиболее распространенные материалы, из которых в древности делались струны. Происхождение имени Лина от «линон» показывает, что образ музыканта тесно связан с инструментальным музицированием.

Павсаний в своём рассказе утверждает, что Лина убил Аполлон, который вообще не терпел никакой конкуренции в искусстве. Поэтому не удивительно, что он не мог спокойно взирать на то, как некий обыкновенный человек, пусть даже сын музы, приближается к его

художественным высотам, которых не должен достигать не только никто из смертных, но даже небожитель. Ведь согласно порядку, установленному олимпийцами, самый лучший музыкант — Аполлон. И он прибег к самому верному способу избавления от соперника: Лин был убит.

Аполлодор (II 2, 9) дает другую версию смерти Лина. Оказывается, Лин, как подлинный музыкант, не только сочинял, но и занимался педагогикой. Да и какой мастер не хочет оставить после себя ученика, продолжающего его художественные традиции и воплощающего в своем творчестве то, чего учитель не смог осуществить. Но, к сожалению, среди учеников не всегда бывают потенциальные продолжатели дела учителя, для которых он — олицетворение духовных и художественных идеалов. Зачастую в группе учеников оказываются люди с предначертанной им совершенно иной судьбой, далекой от дороги учителя.

Среди учеников Лина волею случая оказался Геракл. Да, тот самый — сын Зевса и Алкмены, великий герой Эллады. Боги наделили его недюжинной силой и выдающимся благородством. Он совершил замечательные подвиги и с героическим мужеством переносил выпавшие на его долю испытания. Но олимпийцы, подарив ему много столь удивительных качеств, забыли, — а может быть и не захотели — наделить его музыкальностью. Ведь они уготовили ему жизнь борца за справедливость, а по их мнению, музыка в таком деле слишком слабый помощник. Не могли предвидеть боги Эллады последующую историю человечества и знать, как часто музыка озвучивала идеалы справедливости. Поэтому они были убеждены, что с помощью музыки Геракл не победит страшного стража подземного царства трехглавого Кербера или девятиголовую лернейскую гидру. Припадное, быстрое, горное, известное слово

Однажды во время занятий Лин, доведенный, как видно, бездарностью своего ученика до той точки иступления, за которой уже нет никаких педагогических принципов, повысил на Геракла голос (а Аполлодор говорит, что Лин даже побил Геракла, хотя представить себе это невозможно, вне зависимости от того, в каком возрасте Геракл обучался музыке: вспомним, что сделал новорожденный сын Зевса с двумя змеями, посланными злонамеренной Герой задушить его). Разгневанный могучий ученик размахнулся и ударил своего учителя кифарой. Смерть Лина наступила мгновенно.

В различных местах Эллады путешественники сталкивались с многочисленными могилами Лина. Такие могилы были и в Фивах, и в Аргосе, и на острове Эвбее в Халкиде (ходили даже слухи, что сам Лин родом из Эвбеи, см. Псевдо-Плутарх, 3). Ведь могила великого музыканта — честь и гордость жителей каждой местности. Наиболее настойчивыми и упорными оказались фиванцы. Они смогли убедить многих, что могила Лина действительно находится в Фивах. В связи с этим Павсаний (IX 29, 8—9) рассказывает следующее.

После знаменитой битвы при Херонее (338 г. до н. э.), где греческие войска были наголову разбиты царем Македонии Филиппом II, и после того, как победитель жестоко наказал Фивы, своего бывшего союзника, за предательство, самому Филиппу явилось во сне какое-то видение. Обдумав все, он велел перенести останки Лина из Фив в Македонию. Однако впоследствии у него были и другие сновидения. В конце концов он вновь отослал останки Лина обратно в Фивы. Что это были за видения — навсегда осталось тайной. Затем фиванцы все же начали признавать, что с течением времени камни с могилы Лина постепенно исчезли.

По свидетельству Павсания (там же), некто Панф, древнейший составитель гимнов для афинян, создал песнь о Лине, в которой назвал его Ойтолином (Οἰτόλινος, от греч. οἶτος — судьба, несчастье, смерть), то есть «Лином, обреченным на смерть». Можно предполагать, что эта песня получила большое распространение, а ее припев «οἰτόλινος» (ойтолинос) превратился в более краткий «ἄλινος» (айлинос). В таком виде он стал появляться во многих песнопениях другого содержания, не связанных с образом Лина, но также жалобных и скорбных. Характер музыкально-поэтического припева «айлинос» был так же, как и у «линоса», — он давал эмоциональное настроение. Так поступали, например, знаменитые греческие трагики, вводившие припев «айлинос» в текст своих произведений в наиболее драматических сюжетных ситуациях (см.: Эсхил «Агамемнон» ст. 115, 131, 148; Софокл «Аякс» ст. 627 и др.). Припев «айлинос» стал очень популярен. Поэтому многие авторы называют песнь по припеву: ученый III—II вв. до н. э. Аристофан Византийский (Афиней XIV 619 f), Гесихий (соответствующая статья его «Словаря» так и называется «Айлинос»), Евстафий Солунский в своих комментариях к «Илиаде» Гомера.

Однако песня, посвященная Лину, не всегда была подобна плачу. Согласно Гесиоду (фрагмент 97), «линос» — песня урожая, певшаяся на пирах и звучавшая как музыкальное сопровождение танцев. Со слов Афиней (XIV 619 c) мы узнаем, что песня «линос» и «айлинос» распевалась как в дни радостных праздников, так и во время траура.

Геродот (II 79) сообщает, что слышал эту песню на Кипре, в Финикии и в других местах, хотя у разных народов она называется по-разному, но это та же самая песнь, которую поют в Элладе и

называют «Линон». По утверждению Геродота, он даже слышал ее в Египте и его удивляет: «Откуда у них эта песнь?»

Да, разные источники указывают на то, что песня о Лине звучала среди многих народов Ближнего Востока. Например, тот же Геродот сообщает, что у египтян Лин называется Манерос и «по рассказам египтян, это был единственный сын первого египетского царя». Его безвременную кончину отмечали исполнением тренов.

Афиней (XIV 619 f—620 a) приводит выдержку из книги историка III в. до н. э. Нимфиса «О Геракле». В ней повествуется о племени мариандинов. Автор отмечает, что из песен, поющих на празднике мариандинов, можно отметить ту, в которой они упоминают одного из мужей, живших в давние времена — Бормоса. Они говорят, что Бормос был сыном известного и богатого человека, а красотой и совершенством превосходил всех окружающих. Однажды Бормос работал в своих владениях и хотел дать напиться жнецам. Он отправился за водой, и больше его никто никогда не видел. Бормоса всюду искали, распевая причитания, обращенные к нему. Выдержка из книги Нимфиса завершается такими словами: «Того же самого [человека] египтяне именуют Манерос».

Во Фригии аналогичная песнь называлась «литиерс» (λιτιέρης). Согласно преданию, Литиерс был побочным сыном фригийского царя Мидаса и жил в Келенах. Литиерс обладал огромной силой. Он часто вызывал на соревнование жнецов: кто лучше и больше соберет урожай. Когда Литиерс побеждал, он убивал своего соперника. Так было всегда. Но однажды в соревнование с ним вступил более искусный жнец, который убил его. Существует и другой вариант того же самого предания. Когда какой-либо чужеземец попадал к Литиерсу, он его добродушно и любезно принимал, кормил досыта и затем заставлял работать вместе с ним. В процессе жатвы он обвязывал чужеземца колосьями, так что тот оказывался внутри снопа. Тогда Литиерс отсекал ему голову. Как-то напарником Литиерса оказался Геракл, который одолел его и сам отсек ему голову. Считается, что песня «литиерс» была песнопением-заклинанием духа хлеба.

Что общего между всеми этими преданиями и жизнью Лина? Какая связь между жнецом-убийцей фригийцем Литиерсом, пропавшим без вести добросердечным мариандином Бормосом, сыном египетского царя Манеросом и эллинским музыкантом Лином?

Джеймс Фрэзер видел причину такого объединения в некой слуховой иллюзии. По его мнению, она заключалась в том, что все эти песни состояли «всего лишь из нескольких слов, произносимых на одном протяжном звуке и слышимых поэтому на значительном расстоянии. Звучные и протяжные кличи такого рода, одновременно издаваемые несколькими сильными голосами, производили, должно быть, потрясающее впечатление и, конечно, не могли не привлечь

внимания путника, до слуха которого они доносились. Эти многократно повторяющиеся звуки было, вероятно, довольно легко слышать даже на большом расстоянии. Для уха грека, путешествовавшего по Азии и Египту, они не заключали в себе никакого смысла, и он, естественно, мог принять их за имя человека (Манероса, Лина, Литиерса, Бормоса), к которому обращались жнецы...»

Сомнительность такого предположения очевидна, так как и Литиерса, и Бормоса, и Манероса, и Лина соединила вместе не слуховая галлюцинация, внезапно якобы поразившая всех без исключения людей, слушавших эти песни, а многовековая народная фантазия, логика которой для нас продолжает оставаться загадочной. Та же самая народная фантазия преобразила образ музыканта Лина в особую песнь, а песня стала олицетворять и самого Лина, и его музыку. Зародившись в Древней Греции, она распространилась по всему Средиземноморью, воплощая скорбное и горестное эмоциональное состояние.

Фамир

Фамир был сыном уже известного нам аполлоновского жреца Филаммона и нимфы Аргиопы. Никто не знает, как и где произошло их знакомство. Судя по всему, Аргиопа была застенчивой и скромной нимфой. Павсаний (IV 33, 4) сообщает, что она спокойно жила у подножия знаменитой двувершинной горы Парнас, в Фокиде. У южного склона Парнаса располагаются Дельфы — знаменитое святилище Аполлона. Здесь служил своему богу жрец Филаммон. Так, волею судьбы Аргиопа и Филаммон жили вблизи друг друга. Не известно, кого из них поразил своей стрелой бог любви Эрот. Но в конечном счете произошло так, что Аргиопа зачала от Филаммона.

После случившегося Аргиопа не могла оставаться в том месте, где всегда жила и где все ее хорошо знали. Нимфа очень рассчитывала на Филаммона. Но совершенно точно известно, что он не захотел ввести ее в свой дом (см: Павсаний, там же). Чем объяснить такое поведение Филаммона? Многие жрецы имели жен и служение культу лишь очень редко было связано с обетом безбрачия. Во всяком случае, жрецы Аполлона всегда имели жен и детей. Поэтому отказ Филаммона от брака с Аргиопой был вызван какими-то другими причинами.

Как бы там ни было, но Аргиопа вынуждена была переселиться к одрисам — племени, жившему рядом с фракийцами. Там и родился ее сын, названный Фамиром. Так как он вырос в этих местах, то Многие его называли одрисом или фракийцем. Таково начало мифа о Фамире. Никто не знает, как прошло детство Фамира. Известные Нам свидетельства застают его уже сформировавшимся юношей, Профессионально занимающимся музыкой. Причем во всех

источниках подчеркивается его замечательное умение петь и играть на кифаре (см., например, Аполлодор I 3, 3; Евстафий «Комментарии к «Илиаде» 298, 39). Сразу же возникает вопрос: кто обучал мальчика музыке?

Существуют отдельные упоминания, что его учителем был знаменитый Лин (Диодор Сицилийский III 67). Кое-где даже проскальзывают сведения об Орфее, внуком которого якобы был Фамир. Об этом упоминают анонимные схолии к трагедии «Рес» (916; она дошла до нас под именем Еврипида, но современная критика единодушно отказывается признать ее принадлежность великому драматургу) со ссылкой на комментарии Аполлодора к каталогу кораблей из «Илиады» (II 484—785) Гомера. Такой намек должен навести на мысль о том, что музыкальное воспитание Фамира проходило не без помощи великого фракийского кифарода.

Взрослого Фамира мы обнаруживаем при дворе царя Эхалии Эврита, сына Меланея и Стратоники. Сам Эврит ничем примечательным не был знаменит. А вот его сын Ифит стал известен благодаря тому, что оказал большую услугу Одиссею. Когда Одиссей после долгих странствий вернулся из-под Трои домой и нашел в собственном доме пирующих женихов, сватающихся при живом муже к его жене Пенелопе, то именно Ифит, сын Эврита, вручил Одиссею лук, из которого тот убил всех осквернителей своего очага (Гомер «Одиссея» XXI 14). Нужно предполагать, что Фамир долго находился в качестве барда при дворе царя Эврита и выполнял установленные для барда обязанности: участвовал в пирах, развлекая владыку и его гостей, прославлял в песнях деяния Эврита.

О чем же пел Фамир, когда служил подлинному искусству, а не творил ради служебных обязанностей?

На этот счет сохранилось одно-единственное свидетельство, зафиксированное у Псевдо-Плутарха (43): «Рассказывают, что он [то есть Фамир] создал [произведение] о борьбе титанов против богов». Как инструменталист он был известен тем, что добавил к лире струну, называвшуюся «паргипатой» (παργιπάτη), то есть расположенной рядом с «гипатой» (ὑπάτη) — низкочувственной струной (Диодор Сицилийский III 59, 6).

Мифический Фамир — это не только образ кифарода, но и кифариста. Так, Плиний Старший (VII 57) сообщает, что «Фамир первый играл на кифаре без пения». Такое утверждение — лишь дань традиции, когда во что бы то ни стало нужно отыскать и указать «первого из первых», от которого все начинается. Но сообщение Плиния Старшего показывает, что мастерство легендарного Фамира как инструменталиста было столь высоко, что он мог выступать как солист-кифарист. Ведь инструментальные навыки большинства кифародов ограничивались лишь умением скромно аккомпанировать собственному пению. Но музыкант, решающийся на

создание художественных образов только средствами инструмента, должен в совершенстве владеть его техническими возможностями.

Однако наибольшая известность мифа о Фамире связана с другим сюжетом. Гомер («Илиада» II 594—600) рассказывает:

«...Дорион, место, где некогда Музы,
Встретив Фамира Фракийского, песнями славного мужа,
Дара лишили: идя от Эврита, царя ойхалиан,
Гордый, хвалиться дерзал, что победу похитит он в песнях,
Если и Музы при нем воспоют, Эгиоховы дочери.
Гневные Музы его ослепили, похитили сладкий
К песням божественный дар и искусство бряцать на кифаре».

(Пер. Н. И. Гнедича).

Итак, согласно версии Гомера, Фамир шел от своего патрона Эврита и хвалился, что одержал бы победу в пении, если бы ему пришлось соревноваться с самими музами. За это самохвальство музы ослепили его, лишили дара пения и возможности играть на кифаре. Есть смысл обратить внимание на то, что музы наказали Фамира, не вступив с ним в соревнование. Что это: неуверенность муз в его исходе или нежелание опускаться до состязания с простыми смертными? Как мы увидим, отсутствие самого конкурса не играет [существенной роли для понимания мифа о Фамире.

Павсаний (IV 33, 7) дает другую версию, заимствованную им у философа Продика из Фокеи (V в. до н. э.): Фамир потерял зрение из-за болезни. Но если Гомера аналогичное несчастье не сломило, и он продолжал творить, то Фамир был сломлен и прекратил занятия искусством.

Еще одна версия конфликта между музами и Фамиром изложена у Аполлодора (I 3, 3). Когда Фамир отважился на состязание с музами, то между участниками конкурса была заключена договоренность. Если победит Фамир, то он получит возможность разделить ложе с каждой из муз. Если же он будет побежден, то музы лишат его того, чего посчитают нужным лишить. Музы, оказавшись победительницами, «лишили его зрения, отняли дар пения и игры

на кифаре».

Судя по источникам, трагическая судьба Фамира ни у кого никогда не вызывала сострадания. Более того, у некоторых авторов он ассоциировался с неким самоуверенным нахалом, переоценивающим свои ограниченные профессиональные возможности. Действительно, если дар пения и игры на инструментах люди получают от муз, то вне зависимости от того, у кого из смертных они обучаются музыкальному искусству, их подлинными учителями являются музы. Человек же, осмелившийся утверждать, что он превосходит своего учителя в том, чему он обучился у него — безнравственен. Конечно, история знает много случаев, когда бывший ученик шел дальше

своего учителя. Но никто из подлинных художников не ставил под сомнение вклада наставника в свое общечеловеческое и профессиональное становление. Поэтому учитель всегда оставался недостижимым идеалом. Утверждение же повзрослевшего и неблагодарного ученика о своем превосходстве аморально.

Как видно, на этой позиции стоял Лукиан («Рыбак» 6), когда с сарказмом писал, что нужно родиться настоящим Фамиром, чтобы соперничать в песне с музами «от коих научился петь».

Не является ли миф о Фамире отражением такого подхода к нравственно-этическим нормам между учеником и учителем?

Однако на горе Геликон, где были выставлены статуи всех выдающихся музыкантов, стояла и скульптура, изображающая уже слепого Фамира, касающегося рукой сломанной лиры (Павсаний IX 30, 2). Статуя слепого ученика-отступника на горе, посвященной музам, словно свидетельствовала о том, что неблагодарность ученика по отношению к учителю наказуема, но несмотря на это, художественное совершенство должно быть прославлено.

Амфион

Некогда, в глубокой древности, в Беотии была небольшая крепость, называвшаяся Кадмеей. По преданию ее основал царь Кадм, один из сыновей царя Сидона Агенора. Когда Кадм закончил свой земной путь, боги превратили его в змею. После Кадма править в Кадмее стал Лик со своей женой Диркой. Там же проживала племянница Лика Антиопа, дочь речного бога Асопа.

Наверное, она была привлекательна собою, так как всемогущему громовержцу Зевсу приглянулась девушка, и он полюбил ее. А уж если Зевс полюбил, то не могла Антиопа избежать его объятий и зачала она от «отца богов и людей». После того, как это свершилось, стыдно стало Антиопе и убежала она из Кадмеи в Сикион к царю Эпопесу. Однако дядя Лик силой возвратил беглянку назад. По совету своей жены, жестокой Дирки, Лик заключил ее в тюрьму. Здесь бедная девушка и родила двух мальчиков-близнецов. Служители Лика забрали детей у Антиопы и отнесли их в горы, отдав на воспитание пастуху. Там они и жили долгое время, пока не выросли.

Мальчики были названы Зет и Амфион. С самого раннего детства они очень отличались друг от друга. Зет был сильным и выносливым, а Амфион — мягким и приветливым. На всю жизнь сохранили они столь разные и индивидуальные черты. На Зета обратила внимание стрелометательница Артемида и сделала из него мужественного и отважного охотника. Никто не мог превзойти его в силе, ловкости.

во владении луком. Амфион же приглянулся длиннокудрому брату Артемиды Аполлону. Он подарил Амфиону лиру и научил его играть на ней. Амфион обладал прекрасным голосом, и Аполлону не стоило большого труда научить мальчика пению. Некоторые, правда, утверждают, что его учителем был Гермес. Об этом, например, пишет Павсаний (IX 5, 4). А Филострат Старший (10, 3) даже намекает на любовь Гермеса к юному Амфиону. Но кто бы ни был учителем музыки Амфиона — Аполлон или Гермес, юноша научился играть и петь, как бог. Если же говорить о земных его учителях, то по свидетельству Никомаха («Выдержки...» фр. 1), его учителем был Лин, передавший ученику все секреты своего мастерства. Конечно, имея таких учителей, невозможно было стать плохим музыкантом.

Пока Амфион обучался музыке, а Зет — охотничьему ремеслу, их мать, несчастная Антиопа, продолжала коротать свои дни в тюрьме, прикованная цепями. Но, наконец, всемогущий Зевс сжалился над своей возлюбленной и освободил ее. По его повелению цепи упали, а тюрьма развалилась. Антиопа бежала в горы и, спасаясь от преследования, по воле случая или по божественному указанию, нашла прибежище в хижине того самого пастуха, который воспитывал ее сыновей, Зета и Амфиона.

Погоня, возглавляемая жестокой женой Лика Диркой, настигла Антиопу. Коварная Дирка оклеветала Антиопу перед ничего не знающими Зетом и Амфионом. Они же, по простоте душевной, поверили злым наветам. Добившись своего, Дирка посоветовала им убить Антиопу, привязав ее к рогам дикого быка, который, конечно, растерзает несчастную. Юноши, не подозревая, что перед ними их мать, готовы были выполнить совет Дирки и уже привязали Антиопу к рогам быка.

Смотревший на все это со стороны пастух, воспитывавший Зета и Амфиона, не выдержал и, желая предотвратить несчастье, открыл юношам, что Антиопа их мать. Как пораженные громом, стояли Зет и Амфион. Они с ужасом думали, что их счастливая и неожиданная встреча с матерью могла завершиться столь страшным преступлением. Негодованию их не было границ. Разъяренные, они схватили Дирку и предали ее той смерти, которую она готовила для их матери. (По другим версиям мифа Дирка превращается в источник, протекающий к западу от Кадмеи.) Затем Зет и Амфион убивают Лика и завладевают Кадмеей.

Когда они стали царями, то решили расширить и укрепить свой город. Теперь люди проживали здесь не только в крепости Кадмее, но и вокруг нее. Нужно было оградить их от возможных набегов врага, и юные цари решили обнести весь разросшийся город высокой стеной. Закипела работа. Могучий Зет с необыкновенной легкостью подымал громадные камни, переносил их и укладывал ровными

рядами. Совсем иначе работал Амфион. Он взял в руки лиру и начал играть, а затем запел. Амфион играл и пел так божественно, что совершилось чудо: камни сами передвигались и укладывались, образуя мощную и неприступную стену. Филострат Старший (10, 5) описывает картину, созданную древнегреческим художником и посвященную возведению стены. На картине было изображено, как одни камни уже улеглись на свое место в стене, другие — только поднимаются кверху, а третьи — лишь начинают двигаться со своего первоначального места.

Перед нами своеобразный волшебный балет камней, сопровождающийся удивительной музыкой. Еврипид в трагедии «Финикиянки» (ст. 826—829) поэтически описывает эту музыкально-строительную мистерию:

«И стены из белого камня
Вставали под пение арфы,
Под звон Амфионовой лиры,
Твердыни Кадмеи вставали».

(Пер. И. Ф. Анненского)

Так были воздвигнуты крепкие стены вокруг древней Кадмеи, и новый расширенный город получил название Фивы. Причем стены оказались «семивратными», по аналогии с семью струнами лиры. Музыкант Амфион, вместе с братом возводивший под музыку стену, отразил в ее облике строй своей лиры. Долгое время существовали высокие стены Фив. Только в 335 г. до н. э. их разрушил Александр Македонский.

Когда миф повествует о воздействии музыки на человека, то мы воспринимаем это как простую истину. Когда в легенде рассказывается о влиянии музыки на животных, то для нас такое сообщение не является новостью. Когда предание описывает действие музыки на деревья и растительный мир, мы можем понять и принять такой образ: все же речь идет о живой природе. Но когда утверждается, что звукам музыки подчиняются даже камни, то вырастает некий барьер между мифом и нашим его восприятием. Нам трудно представить воздействие музыки на неживую природу. Хорошо понимая, что это — аллегория, мы пытаемся увидеть ее истоки. Но любая, даже самая изощренная фантазия останавливается перед стеной, построенной с помощью музыкального искусства. Слишком высока стена и слишком мудрено иносказание.

Правда, вполне возможно, что здесь скрывается то, что каждому из нас хорошо знакомо.

Кто не знает, что песня издавна была постоянным спутником трудовой жизни. Она укрепляла бодрость, способствовала размеренности работы и тем самым облегчала труд. Не является ли образ фиванской стены иносказанием, в котором из обширной цепи —

материал, человек, работа, сопровождаемая музыкой, и результат труда — сохранены лишь некоторые звенья? Миф упоминает камни (материал), музыку, звучавшую во время работы, и ее результат. Сам же человек-работник изъят из этой цепи. Благодаря такой операции процесс работы приобрел фантастический вид.

Не лежат ли в основе мифического образа Амфиона предания о музыкантах, творчество которых было посвящено трудовой песне? Может быть, косвенно об этом свидетельствует текст Филострата Старшего (10, 3), описывающий уже упоминавшуюся картину, посвященную возведению фиванской стены. Автор высказывает свое предположение о том, что Амфион поет об «общей для всех матери и родительнице земле», по чьей воле могут вырасти даже стены. Хотя у Филострата Старшего и отсутствует прямое указание на труд, в контексте фрагмента образ земли подразумевает его. Может быть, Амфион выделялся среди многих своих мифических коллег тем, что чаще всех исполнял кифародии, ставшие подспорьем в работе эллинских тружеников?

Павсаний (IX 5, 4) сообщает, что к старым четырем струнам лиры Амфион добавил новые три и среди них была струна, называвшаяся «нэта» (νῆτις — крайняя). В память об этой самой высокой струне лиры самые высокие ворота «семивратных» Фив были названы «нэтейскими» (Павсаний IX 8, 3). Логика предания понятна. Ведь согласно большинству источников, древнейшая лира Гермеса была четырехструнной. Но так как Амфион получил ее из рук Гермеса или Аполлона, то, естественно, модернизируя лиру, он должен был добавить новые струны. Сам миф окончательно сформировался, по-видимому, в эпоху использования семиструнных инструментов, и для убедительности образа Амфиону предстояло добавить не одну струну (как поступало большинство мифических, полумифических и исторических музыкантов), а целых три. Только в таком случае Амфион мог обладать тем же инструментом, которым пользовались реальные музыканты.

Загадочна и интересна связь Амфиона с лидийской и фригийской музыкой. Согласно мифу, Амфион женился на фригийке Ниобе, дочери Тантала и сестре Пелопса (Аполлодор III 5, 6). Казалось бы, что на свадьбе эллина и фригийки должны звучать эллинские и фригийские мелодии. Однако в трактате Псевдо-Плутарха (15) сообщается, что на этой свадьбе впервые разучили «лидийскую гармонию». Павсаний (IX 5, 4) же убеждает своего читателя, что вообще Амфион обучался музыке у лидийцев.

Так в мифах нашла свое отражение связь эллинской и соседних с ней музыкальных культур, Фригии и Лидии.

Гиагнис

«Паросская хроника» или «Паросский мрамор» — интереснейшая греческая надпись на мраморе с текстом на аттическом диалекте.

Она была обнаружена в XVI в. на острове Паросе - одном из Кикладских (Κυκλάδες — круговые) островов, расположенных круго-образно вокруг Делоса. В 1627 г. ее купил в Смирне уполномоченный лорда Арунделя и перевез ее в Лондон, где она была установлена в саду одного из родственников лорда. Во время английской бур-жуазной революции Арундель вынужден был бежать из Англии и его собрание древностей очень пострадало. В 1667 г. внук Арунделя предложил «Паросский мрамор» Оксфордскому университету, где он и хранится до сих пор.

По мнению ученых «Паросская хроника» была создана в Афинах неизвестным автором во время архонтства Диодмета (264—263 гг. до н. э.). Это хронологическая таблица с краткими сообщениями о наиболее важных исторических событиях от времен Кекропса до периода жизни Диодмета. В ней зафиксированы также некоторые факты, касающиеся литературы, музыки и театра, национальных игр и художественных состязаний.

Впервые «Паросский мрамор» был издан архиепископом Кентерберийским Селденом в 1628 г. Полностью памятник не уцелел. Его текст обрывается на событиях 355—354 гг. до н. э. Правда, в 1897 г. был найден новый его фрагмент, повествующий о событиях, начинающихся со времени смерти Александра Македонского (336 г. до н. э.), вплоть до 299 г. до н. э.

На девятнадцатой строке этого мраморного документа выбито:

«Фригиец Гиагнис сыграл на авлосе в
К(еленах и) первый сыграл гармонию, называемую
«по-фригийски», а также другие номы в честь
Матери [богов Кибелы], Диониса [и] Пана».

Таким образом, согласно «Паросской хронике» первые музы-кальные произведения, созданные и исполненные на авлосе, проз-вучали в Малой Азии, в главном городе Фригии. Обратим внимание: в приведенном документе говорится только о том, что Гиагнис был первым авлетом и не более. Однако у некоторых писателей древнею мира сложилось представление, что до Гиагниса вообще не было музыки. Апулей («Флориды» III 11) пишет о времени Гиагниса и искренне верит, что «тот век не ведал еще музыки», ибо она являлась тогда «открытием и только начала появляться на свет».

К такому утверждению привела удивительно простая логика Гиагнис первый сыграл на авлосе, но авлос — простейший инструмент (а тем более ранние его разновидности) — более доступен для осво-ения, чем даже примитивная форма лиры. Следовательно, человек раньше смог овладеть игрой на авлосе, чем на лире. Но если первый освоил авлос Гиагнис, значит до него вообще не существовало музыки как таковой.

Для нас понятно, что музыка зародилась одновременно с человечеством. Но др-

когда и где началась музыка и кто был первым музыкантом. Без таких данных вообще не могли существовать античные представления об истории музыки, ибо без них они были лишены точки отсчета. А без точки отсчета не мыслился весь дальнейший процесс развития музыкального искусства.

Фигура Гиагниса была очень подходящей для такой роли, так как, судя по всему, в эллинской истории не сохранилось имени человека более древнего, известного в качестве музыканта-инстру-менталиста (мифические персонажи — не в счет). Так от Гиагниса и начался отсчет музыкально-исторического времени.

Из поля зрения древних хронистов начисто выпало то обстоя-тельство, что еще задолго до становления инструментального музици-рования человечество постоянно использовало вокальную музыку, и именно она была первой формой художественно-звукового опыта. Но в античные времена рассуждали иначе: пение, как таковое, доступно всем, оно может быть хуже или лучше, но само по себе не является результатом профессионального мастерства. Вспомним, что древнейшие аэды были певцами, аккомпанировавшими себе на каком-либо струнном инструменте. Сольное же пение «a cappella» отсутствовало в их репертуаре. Поэтому в сознании древних ремесло даже поющего музыканта было неотделимо от умения играть на инструменте и именно оно давало право причислить исполнителя к профессионалам. В результате такого толкования «первым музы-кантом» мог стать только тот, кто владел каким-либо инструментом.

Правда, знакомясь со всем комплексом материалов, иногда ощу-щаешь робкий след подсознательно существовавшей мысли о том, что инструмент — явление вторичное после песни, исполняемой го-лосом. Например, тот же Апулей в продолжение приведенной мысли пишет, что «до Гиагниса большинство людей понимало толк в музыке несколько не больше, чем пастух и волопас в Вергилии». И далее он приводит строчку из Вергилиевых «Буколик» (III 27), где го-ворится, как звучание примитивной пастушьей дудки искажает песню, то есть мелодия песни, исполнявшаяся прежде голосом, при вос-произведении на примитивной свирели искажается. Разве это не свидетельство реалистичной оценки взаимоотношений между вокаль-ным и инструментальным началом?

Признавая приоритет Гиагниса как «первого музыканта», древние не могли не задать себе вопроса: каким образом он научился своему искусству и не было ли у него учителя?

Вопреки твердой уверенности в том, что начало музыкального искусства связано с именем Гиагниса, предание говорит, что у него действительно был учитель. Даже известно его имя — Мариандин, «создатель тренетической авлодии», то есть жалобно-скорбных тре-нов, певшихся под аккомпанемент авлоса. Возможно, посредством имени указывается на музыканта из племени мариандинов,

проживавшего на северном побережье Малой Азии, в восточной Вифинии в Гераклее. Географическая близость Гераклеи и Фригии подтверждает предположения, что фригиец Гиагнис мог обучаться у музыканта, пришедшего сюда из соседней области.

Благодаря этому сообщению легко почувствовать, насколько зыбки были устои греков, положенные ими в основу музыкально-исторических представлений. Оказывается, самый первый музыкант имел учителя — также музыканта и, значит, цепь начинается не с Гиагниса.

Однако, все эти плодотворные подспудные тенденции, иногда просматривающиеся в античных материалах, были буквально подавлены желанием во что бы то ни стало найти того, кто своей деятельностью открывает историческое шествие знаменитых музыкантов. Например, Александр Полигистор, написавший сочинение под названием «Подбор [сведений] о фригийской истории», утверждал, что «Гиагнис первый сыграл на авлосе». Об этом фрагменте из книги Александра Полигистора сообщается в трактате Псевдо-Плутарха (5), тогда как сам первоисточник утрачен. Точка зрения Александра Полигистора, буквально процитировавшего сообщение «Паросской хроники», и толкование Апулеем предгиагнисовой эпохи хорошо выражают античные воззрения на историю музыки.

Подобный подход был характерен не только для Эллады. В Ветхом Завете также указывается «первый музыкант» — Иувал: «Отец всех играющих на кинноре и угаве» (Бытие 4, 21; киннора и угава — древнеиудейские инструменты, отдаленно напоминающие античные лиру и авлос). Иначе говоря, Иувал начал род музыкантов — и в узком, и в широком смысле понятия, — в котором знание ремесла передавалось от отца к сыну.

Такова была особенность древнего познания. Ему нужно было указание не на конкретную дату или эпоху (такие сведения отсутствовали или представления о них были недостижимы), а на конкретную личность. Гиагнис как раз был той фигурой, которая могла быть представлена первой.

Как видно, для этого была и другая, хотя и менее важная причина. В приводившемся ранее фрагменте Апулея («Флориды» III 11), автор утверждает, что Гиагнис первый стал играть на двойном авлосе. По его словам, «Гиагнис был первым, кто, играя, развел в стороны руки, первый, кто, одним дыханием сразу оживил две тибии, первым, кто воспользовавшись отверстиями слева и справа, создал стройную гармонию [соединив] высокое звучание с низким гудением».

Даже если сообщение Апулея верно, и Гиагнис действительно был инструменталистом, владеющим двойным авлосом, то, конечно, не следует считать его, опять-таки, первым исполнителем на этом инструменте. Скорее нужно думать, что его выдающееся мастерство

способствовало его широкой славе, затмившей имена других музыкантов. В результате, в памяти о прошлом сохранилось лишь его имя и на место «первого музыканта» не оказалось иных претендентов.

Гиагнис не только начинает античную историю музыки, но и открывает знаменитую триаду фригийских музыкантов, прославивших ее. Как говорится в трактате Псевдо-Плутарха (5): «Гиагнис был первым авлетом, затем [шел] его сын Марсий, а затем — Олимп».

Марсий

Можно только удивляться тому, как своеобразно переплетались в древнегреческих представлениях миф и реальность.

Все сохранившиеся о Гиагнисе сведения не дают никаких оснований связывать его с мифологией. Это живой музыкант во плоти, олицетворявший начало эллинской музыкальной истории. Казалось бы, мифологическая эпоха должна была закончиться ко времени жизни Гиагниса. Но, как это ни странно, конкретные данные, по которым можно было бы делать какие-либо предположения о художественной деятельности его сына Марсия, полностью отсутствуют. Исключение составляют лишь некоторые мимолетные замечания, разбросанные в источниках. Сообщается, что он, якобы, изобрел форбею, которая, как указывалось, могла иметь различное назначение и, среди прочего, уменьшать или вовсе устранять искажение лица авлета при игре. Плутарх («О подавлении гнева» 6) даже приводит стих неизвестного поэта, посвященный введению форбеи в музыкальный обиход:

«Золотом мягким сокрыв раздуваемых щек неприглядность,
И на уста наложив ремешок, укрепляемый сзади»

(Пер. Я. М. Боровского)

Согласно Афинею (IV 182 а), Эвфорион, служивший библиотекарем в Антиохии, в своей книге «О музыкантах» утверждал, что сирингу, состоящую из серии трубок, скрепленных воском, также изобрел Марсий.

Все же остальные свидетельства сконцентрированы в хорошо известном мифе.

Начало ему положила Афина, которая, попробовав играть на авлосе, заглянула случайно в ручей и, увидев свое искаженное гримасой лицо, с омерзением отбросила инструмент. Говорят даже, что она предрекла многие несчастья тому, кто подымет авлос и будет на нем играть. Так сильна была ненависть богини к инструменту, из-за которого на мгновение было обезображено ее прекрасное лицо.

Силен Марсий, гуляя по безбрежным полям и лесам родной Фригии, наткнулся на выброшенный Афиной авлос и, снедаемый любопытством, взял его в руки, приложил к устам и начал вдвухать воздух в инструмент. Раздались замечательные звуки. Нужно предполагать, что у Марсия, воспринявшего вместе с генами своего отца выдающиеся музыкальные данные, звучание авлоса было более благородным и возвышенным, чем у воительницы Афины, гениальные способности которой были бесконечно далеки от музыки. Что же касается выражения лица Марсия, то здесь нужно учитывать несколько обстоятельств.

Во-первых, Марсий не имел возможности видеть отражения своего лица, так как он не заглядывал, подобно женщине, ежеминутно в ручей. Во-вторых, внешний облик силен Марсия ничем не напоминал идеала прекрасного. Апулей («Метаморфозы» III 19) описывает его так: «...смотрит диким зверем, свирепый, косматый, борода в грязи, весь оброс шерстью и щетиной». Другими словами — типичный силен. Лицо его, конечно, не отличалось утонченностью, нежностью и «правильными» чертами. Поэтому еще одна гримаса, возникшая при опробовании авлоса и увеличившая число морщин, не изменила внешний облик Марсия и не добавила к нему ничего нового. А может быть, Марсий с самого начала стал использовать изобретенную им форбею? В-третьих — и это самое главное, хотя, к сожалению, ни в одной из версий мифа не отмечается, — Марсий, музыкант-профессионал, по семейным традициям приобщенный к инструменту с детства, не должен был, подобно дилетантке Афине, при игре на авлосе так раздувать щеки, что глаза словно бы наливались кровью и как бы «выкатывались» из орбит. Он, как любой профессионал, должен был знать, что качество звучания не зависит от количества воздуха, собранного во рту, «за щеками», а зависит от многих других причин, хорошо известных музыкантам. Поэтому ему не было никакого смысла наполнять рот воздухом до отказа и раздувать щеки.

Короче говоря, Марсий не только стал издавать на авлосе замечательные звуки, но и вообще блестяще овладел инструментом, причем его мастерство сделалось таким высоким, что он даже рискнул помериться силами с самим Аполлоном. Марсий думал так: пусть он играет на лире, а я — на авлосе; конечно, это различные по природе инструменты, и мастерство исполнителя на них проявляется по-разному. Но ведь цель любого музыканта — художественное воздействие на слушателя. Так чтобы определить, кто из нас лучше играет, я или Аполлон, разве нельзя оценивать именно степень эмоционального воздействия исполняемой музыки? И Марсий все больше и больше утверждался в желании соревноваться с богом.

И вот тогда-то осуществилось роковое предсказание Афины.

Аполлон был взбешен, когда узнал, что никому не известный силен Марсий решил состязаться с ним — с лучшим музыкантом мира. Наглость этого Марсия не имеет пределов. Особенно возмущало Аполлона то, что Марсий вздумал во время соревнования играть не на благородной кифаре, а на низменном и грубом авлосе, пригодном только для сопровождения непристойных танцев и бесстыдных песен распущенной компании Диониса. Ведь это оскорбление для божественной лиры, предназначенной для высоких целей. Кроме того, абсолютно непонятно, как этот фригиец представляет себе соревнование. Обычай требует, чтобы выступления музыкантов оценивались по одним и тем же критериям. Только в таком случае можно выявить лучшего. Но каким образом будут применимы одинаковые критерии к музыкантам, играющим на разных инструментах? Это все равно, что сравнивать шаг черепахи и полет птицы. Исполнитель на лире должен обладать одними качествами, а авлет — другими. Возможно он хочет, чтобы был сопоставлен художественный уровень исполняемых произведений? Неужели он сомневается, что я, Аполлон, создам пьесу, более гениальную, чем он?

Ну, что ж, если этот нахал и выскочка Марсий решил действовать вопреки установленным порядкам, если он поставил под сомнение даже авторитет лучшего и главного из музыкантов, и, наконец, если он вздумал неотесанный мужицкий авлос противопоставить прекрасной лире — то он свое получит сполна.

Затем, смирив гнев, Аполлон все же решил готовиться к состязанию. Но его подготовка не заключалась в усиленных занятиях на инструменте. Это его не волновало. Разве мог кто-то лучше играть, чем сам Аполлон? Разве мог кто-то лучше его импровизировать? Поэтому не имеет значения, будет ли он заниматься на лире или нет. Исход поединка предreshен и не в нем дело. Сейчас нужно так обставить конкурс, чтобы ни у кого не вызвать сомнений в его естественном и закономерном исходе.

Как и во всяком конкурсе, необходимо жюри, которое бы вынесло свое беспристрастное решение. Ведь нужно оградить себя от всяческих слухов и злокозненных разговоров. Обязательно появятся те, кто будет нашептывать людям всякий вздор: «Конечно, он бог, все ему подвластно, и он победил в соревновании не благодаря своему искусству, а из-за своего божественного происхождения». Чтобы избежать подобных наветов, на конкурсе нужен судья, чье решение ни у кого не вызвало бы и тени сомнения. Кто же может быть таким судьей?

Конечно, для солидности конкурс должны судить музы. Общеизвестно, что никто лучше их не разбирается в творчестве. Их слово будет самым убедительным. Итак, решено: жюри будет состоять из муз. Однако не появится ли у кого-нибудь нехорошая мысль о том, что музы провозгласили победу Аполлона по той причине, что они

вместе живут на Олимпе? Безусловно, авторитет муз слишком высок, но все же... И Аполлона осенила прекрасная идея: необходимо ввести в жюри кого-нибудь из соотечественников этого проходимца Марсия. Споры нет, превосходство Аполлона для всех будет очевидно. Но если решение муз подтвердит еще земляк Марсия, то тогда уж никакие пересуды невозможны. Для Аполлона не составило труда найти достойного фригийца. Им оказался фригийский царь Мидас, отличавшийся справедливостью своих решений и добродушием.

В назначенный день собралось жюри и бесчисленное множество слушателей. Само состязание продолжалось недолго. Говорят, что после того, как каждый из конкурсантов сыграл, музам сразу же стало ясно превосходство Аполлона. Да разве могло быть иначе? Когда играл Аполлон, музы слушали приятные им звуки лиры, которые они хорошо знали, чувствовали и понимали. Ведь на их родном Геликоне всегда звучала такая музыка. Перед их мысленным взором проходили знакомые места и лица, бесконечно близкие сердцу воспоминания. Они сопереживали музыку, созданную Аполлоном, потому что ее движение соответствовало биению их сердца. Когда же зазвучал авлос, музы словно были вырваны из родной почвы и в одно мгновение оказались в каком-то непонятном для них хаосе звуков, как бы несшихся навстречу друг другу с невероятной быстротой: звуки сталкивались, разлетались в разные стороны, кружились, выскакивали из образованного ими круга, затем все начиналось сначала, и этому круговороту не было конца. Во имя чего это делалось? Какой смысл был во всем этом стремительном вихре, где нельзя было обнаружить ни начала, ни конца? Да и сам звук авлоса был груб и резок. В верхнем регистре он гнусавил, а в нижнем — сипел.

Для муз не было никакого сомнения в том, что отдавая пальму первенства Аполлону, они, тем самым, утверждают победу высокого искусства.

Марсий был осмеян, а Аполлон прославлен. Все шло к развязке, запланированной Аполлоном.

Однако в самом конце, когда уже жюри и слушатели начали расходиться, вдруг неожиданно попросил слова фригийский царь Мидас. Застенчиво улыбаясь, стесняясь и краснея, он сказал, что ему больше понравилась игра и музыка Марсия, а не Аполлона. Наступила неловкая пауза. Но слова Мидаса не могли повлиять на впечатление муз от состоявшегося конкурса, и тем более невозможно было изменить их решение. Все слушатели продолжали расходиться, возвращаясь к своим повседневным делам. И когда почти никого не осталось, Аполлон в отместку за столь дерзкое высказывание наградил Мидаса ослиными ушами. Пусть они красуются у него на голове и пусть все знают, что он столько же понимает в музыке, сколько и любой осел. Как гласит пословица: «Излишни для осла

звуки лиры». Так и остался Мидас на всю жизнь с этим подарком Аполлона.

Можно только представить, как мучился Мидас. Было бы полбеды, если бы он был обыкновенным человеком. Но каково быть с ослиными ушами царю целого народа?! И все произошло только из-за того, что он высказал свое мнение о понравившемся ему исполнении и музыке Марсия. И дело абсолютно не в том, что Марсий его земляк. Просто он играл ту музыку, которую Мидас слышал с детства. И уж кому, как не Мидасу, воспитанному на этой музыке, знать — хорошо или плохо играл Марсий. Мидас был готов поклясться, что он ничего более совершенного не слышал в своей жизни. Даже тогда, когда в музыке Марсия он улавливал знакомые мелодические обороты, то и тогда они звучали как-то по-новому, необычно. У него аж сердце замирало от вихря стремительных звуков, несшихся так, словно они способны были все смести на своем пути. Ему казалось, что он знает, куда несется этот поток, чтобы там найти успокоение и раствориться. Но в самый последний момент музыка делала внезапный поворот, и все начиналось сначала. Эта неожиданность была столь восхитительной, что не прочувствовав ее, невозможно до конца понять весь смысл музыки. Как жаль, что на этом конкурсе, проходящем в самом центре Эллады, не было среди слушателей хотя бы нескольких фригийцев, которые могли бы в полной мере оценить глубину замысла Марсия и мастерство его воплощения.

Но разве он, Мидас, виноват, что эти напыщенные и важные музы разбираются только в своих эллинских мелодиях и даже не дают себе труда попытаться вникнуть в суть другой, необычной для них музыки. Конечно, услышав слабое, но знакомое бречание Аполлона на лире, они сразу же узнали свои родные напевы и присудили ему победу. Но это — несправедливо! Он, Мидас, не жалеет, что попытался восстановить истину и сказал все, что думал. Но эти ослиные уши? Как же жить дальше?

Теперь бедному Мидасу не оставалось ничего другого, как прятать ослиные уши под высоким фригийским колпаком и нигде никогда его не снимать. Единственный человек, который был знаком с тайной царя, — его брадобрей. Да и как скрыть от него свое несчастье, когда в обязанности брадобрея входит не только брить царя, но и стричь? Стричься же в колпаке — невозможно, и волей-неволей брадобрей был посвящен в тайну. Но под страхом смертной казни ему было приказано держать язык за зубами.

Как и всякий обыкновенный человек, брадобрей боялся смерти, и поэтому даже старался забыть о секрете, вырвать его из собственной памяти. Однако, к своему великому несчастью, он был безудержным болтуном, и сохранять тайну для него было так же трудно, как, например, Зевсу — не ухаживать за женщинами или Гермесу — не воровать. Ему очень хотелось сообщить всем, каким потрясающим

секретом он владеет. Но он вынужден был молчать, хотя молчание обернулось для него неимоверной пыткой. Оно его мучило и днем, и ночью. Ведь то, что знает он — не знает никто. А как бы все были ошеломлены, когда узнали бы, что у их царя ослиные уши. Вот это тайна! Тайна тайн! Брадобрея переполняла гордость за себя: он один-единственный человек, посвященный в этот секрет.

Нет, дальше так продолжаться не может. Он больше не вынесет пытки молчанием. И обезумевший брадобрей несется на берег моря, кидается на песок, выкапывает ямку и шепчет в нее: «У царя Мидаса ослиные уши!» И сразу же ему становится легче. Он словно освобождается от тяжкого, непосильного для себя бремени, как будто сбрасывает с себя оковы, не дававшие ему возможности двигаться и жить. Он уже предвосхищал, как его измученная душа наконец-то успокоится... Но что это?

На том месте, где только что была вырытая им ямка, стал из песка подниматься тростник, рядом с ним — другой, а там — третий. Брадобрей, как зачарованный смотрел перед собой: из очень маленькой ямки, словно по мановению волшебника, вырос лес тростника. Неожиданно подул сильный ветер. Тростник раскачивался в разные стороны и издавал гул. Затем шум целого тростникового леса слился в единый голос, гремящий на всю округу. Когда брадобрей прислушался, то он различил среди гула отдельные слова. Звучание становилось все громче и громче, а слова яснее и отчетливей. И наконец брадобрей услышал в шуме тростникового леса то, что сам сказал в маленькую ямку: «У царя Мидаса ослиные уши!» Но теперь эти слова были еще усилены эхом окружающих гор. Словно над всем миром летел громоподобный глас: «У царя Мидаса ослиные уши!»

Великая тайна перестала быть тайной, и вся Фригия ее узнала, а за ней — и весь мир. Если бы люди могли догадаться, что Мидас пострадал за свои убеждения, за свою любовь к национальной музыке, то они бы не смеялись над ним и не судили его слишком строго.

Но все же Мидас пострадал не так сильно, как сам Марсий. Победенный музыкант был приговорен Аполлоном к страшной смерти: с него живого должны были содрать кожу. Поистине нужно быть Аполлоном-губителем, чтобы придумать столь жуткую казнь за то, что Марсий осмелился тягаться в искусстве с богом. Аполлон хотел не только покарать строптивого авлета, но и продемонстрировать всем, какая участь ожидает того, кто когда-нибудь захочет последовать примеру Марсия и вновь попытается оспаривать художественное первенство Аполлона.

По свидетельству Плиния Старшего (XXXV 66), в римском храме Согласия находилась картина Зевксиды, знаменитого греческого художника из Гераклеи (вторая половина V в. до н. э.), изображающая казнь Марсия. Сама эта картина не сохранилась. В нашем распо-

ряжении есть описание другой картины, нарисованной безымянным художником и называвшейся «Марсий». Это описание выполнено Филостратом Младшим (II 3).

По словам писателя, на картине был представлен несчастный Марсий, который уже знает свою судьбу и сознает, какие муки предстоит ему испытать. Последний раз сыграл в своей жизни великий фригийский музыкант. Больше ему не понадобится его авлос, и он уже не будет воплощать на нем всевозможные человеческие переживания — от скорби до неудержимой радости. Все это позади, как и сама жизнь. Теперь авлос отброшен как ненужная вещь. Сам музыкант стоит у сосны и с покорностью ожидает выпавших на его долю мучений. Искоса поглядывает Марсий на варвара с копной спутанных волос, стоящего недалеко от него. Тот точит нож и взирает на обреченного своими злобно горящими глазами. Именно этому варвару предстоит содрать кожу с живого Марсия. Здесь же нарисован Аполлон. Отдыхая, он возлежит на скале. Рядом с ним — лира.левой рукой Аполлон еще касается ее струн, а правая рука с плектром находится на груди. Вся фигура бога — олицетворение спокойствия и благоденствия, наступившего после успешного выступления.

Итак, легенда повествует, что Марсий был казнен, а его кожа развешена на сосне, где она висела очень долгое время. Очевидцы говорили, что если кто-либо, проходя мимо этой кожи, играл на авлосе фригийские напевы, то кожа начинала вибрировать (Элиан «Пестрые рассказы» XIII 21). Более того, были люди, утверждавшие, что в таких случаях кожа давала отзвук, подобно натянутой струне. Казалось, что великий музыкант и после смерти с восторгом воспринимал мелодии любимого отечества. Когда же поблизости раздавались звуки гимнов в честь Аполлона, кожа оставалась неподвижной. Это был не столько пассивный протест против прославления убийцы, сколько полное неприятие чуждой музыкальной речи.

На родине Марсия его память была увековечена. Вблизи фригийского города Келен именем Марсия была названа река, которая несла свои воды в Меандр. Она и передала легенду о великом фригийском музыканте.

Так в мифологизированной форме был запечатлен конфликт между эллинской и неэллинской, «варварской» музыкой.

Олимп

«Играет ли его произведение талантливый авлет или бездарная авлетистка, оно поражает и вызывает отклик у того, кто тянется к богам и священному, поскольку он сам божественен». Так Платон («Пир» 215 с) высказал свое отношение к Олимпу. Ученик Платона

Аристотель («Политика» VIII 5, 5 1340 а 10), говоря о «мелосах Олимпа», писал, что «они создают боговдохновенные души». В трактате Псевдо-Плутарха «О музыке» есть два параграфа, в которых приводятся самые распространенные мнения античных слушателей о музыке Олимпа. В одном из них (18) утверждается, что его творчество стоит так высоко, что никто не может подражать стилю Олимпа, а в другом (29) констатируется, что к Олимпу возводится «начало эллинской и номической музыки» (в дальнейшем нам еще предстоит узнать истоки музыкального жанра «ном»).

Такова была оценка музыки Олимпа в античные времена. Вряд ли в истории древнего искусства найдется другой музыкант, которого бы превозносили так высоко и почитали так глубоко. Он сделался своеобразным эталоном музыкально-художественных достижений. По всеобщему признанию, превзойти Олимпа было невозможно. Он стал неким олицетворением музыкального совершенства, художественной вершиной.

Самое главное доказательство всеобщего признания музыки Олимпа заключается в том, что она звучала в художественной практике в течение продолжительного времени. Известно, что она доставляла удовольствие слушателям еще в классическую эпоху. Платон и Аристотель пишут о произведениях Олимпа, как о постоянном и повсюду исполняемых. В комедии Аристофана «Всадники» (ст. 9) раб Никий предлагает «скорбеть, как авлосы в номе Олимпа», а затем вместе с другим рабом, Демосфеном, Никий двенадцать раз повторяет слог «мю». Не вызывает сомнений, что актеры, исполнявшие роли Никия и Демосфена, пели на слоге «мю» популярный фрагмент из музыки Олимпа, который прекрасно был знаком не только им, но и всем зрителям аристофановских «Всадников». Разве может существовать более убедительное свидетельство достоинств художественного творчества, чем его долголетие?

Теперь нужно попытаться выяснить: что же столь долгое время привлекало античного слушателя в музыке Олимпа и благодаря чему он был вознесен на самый высокий древнегреческий музыкальный пьедестал? Однако сделать это не так просто.

Прежде всего, существует одно обстоятельство, всегда являвшееся препятствием для четкого и ясного осмысления места Олимпа в истории музыки. Дело в том, что в письменной традиции иногда ведется речь о двух Олимпах: «древнем» и «новом». Псевдо-Плутарх («О музыке» 7) вначале пишет о древнем Олимпе, ученике Марсия, а затем приводит упоминание поэта Пратина из Флиунта (VI—V вв. до н. э.) о новом Олимпе. В византийском словаре «Суда» также пишется о двух Олимпах. Не вызывает сомнений, что если даже «Суда» не заимствовал свои показания непосредственно из сочинения Псевдо-Плутарха и если оба свидетельства не почерпнуты из общего источника, они отражают одну и ту же линию в письменной традиции.

Эти сообщения о существовании двух Олимпов ставили исследователей нового времени в трудное положение. Ведь нужно было как-то реагировать на такие свидетельства, осмыслить их и дать им объяснение. На основании текстов Псевдо-Плутарха и «Суды» одни историки признавали существование двух Олимпов. Другие видели в слове «Олимп» некое собирательное обозначение для всех или многих фригийских музыкантов, происхождение которых связано с местностью, где располагалась горная цепь, носившая название «Олимп» и служившая границей между Фригией и Лидией (историкам еще предстоит выяснить, почему знаменитое место пребывания эллинских богов — гора Олимп, находящаяся на севере Греции, носит то же самое название, что и горная цепь, возвышающаяся в Малой Азии). Некоторые же исследователи склонны были считать, что имя «Олимп» древние греки присваивали наиболее выдающимся музыкантам, в память об Олимпе, ученике Марсия.

Предположений о двух Олимпах было более чем достаточно. Однако ни одно из них не казалось полностью убедительным. Более того, все доводы, выдвигавшиеся для истолкования сообщений о двух Олимпах, противоречили абсолютному большинству самых авторитетных свидетельств. Действительно, Платон, Аристотель и Аристоксен всегда говорят только об одном Олимпе. Если бы им было известно и о втором музыканте, носившем то же самое имя, то они обязательно упомянули бы о нем. Ведь не могли же столь основательные авторы оставить своего читателя в неведении, о каком Олимпе ведется речь (конечно, если в их времена было общеизвестно о существовании двух Олимпов). Поэтому есть все основания считать, что идея о двух Олимпах зародилась намного позже, уже в послеклассический период, когда эпоха Олимпа отошла в глубокую древность и издали представлялась чем-то бесконечно далеким и почти нереальным. Повсюду же гремевшая слава Олимпа создала вокруг его имени и творчества ореол такого величия и значительности, что он стал казаться одаренным особенной, сверхчеловеческой гениальностью, недоступной никому из людей. Не случайно Платон («Пир» 215 с) назвал Олимпа божественным. И это было не личное мнение философа, а всеобщий взгляд на Олимпа.

Постепенно начал складываться миф о «божественном Олимпе». Дальнейший путь его мифологизации был облегчен склонностью древних греков к такому образу мышления, при котором зачастую мифологическое и реальное столь причудливо переплеталось, что их невозможно разъединить. Так, с течением времени «божественный Олимп» покидал грешную землю, населенную обыкновенными людьми, и возносился все выше и выше в мифологические дали. Понемногу он становился «бесплотным» и в сознании начал отстраняться от созданной им музыки. Олимп мыслился уже как абст-

рактный идеал художественного совершенства, недоступный людям, как некий далекий и абсолютно нереальный образ.

Но многие произведения Олимпа еще звучали в музыкальной практике и были у всех на слуху. Поэтому нужно было как-то совместить живую музыку и уже мифологизированного Олимпа. Ведь несмотря на легкую восприимчивость античного мышления к мифическим идеям и образам, эллины понимали, что слышимая ими музыка могла быть сочинена только реальным человеком. Если же музыка Олимпа продолжала жить и приносить наслаждение, то это доказательство того, что ее автор жил уже в историческую эпоху.

Так постепенно формировалась идея о двух Олимпах — мифическом, герое легенд и преданий, и реальном, сочинявшем музыку, звучавшую в эллинском обиходе. Нужно отметить, что для античной традиции такое раздвоение не было чем-то необычным. Так, например, Павсаний (II 19, 8) называет двух музыкантов, носящих одинаковое имя — Лин. Евстафий в своих комментариях к гомеровской «Илиаде» (XVIII 570) указывает даже трех Линов. В одном из сохранившихся фрагментов Геродора (фр. 39) упоминается два Орфея. Евстафий, комментируя «Илиаду» (II 848), подтверждает существование двух Орфеев и даже указывает, что «новый» жил на одиннадцать поколений позже «древнего». А в словаре «Суда» даже пишется о семи Орфеях.

Конечно, в истории греческой музыки было немало музыкантов с именем Олимп. Но если подразумевается тот Олимп, который оставил неизгладимый след в античном искусстве, создав золотой фонд выдающихся произведений, то нужно вести речь только об одном-единственном Олимпе, жившем на рубеже VIII—VII вв. до н. э., во времена фригийского царя Мидаса, сына Гордия.

Родиной Олимпа была та же Фригия, которая взрастила и его учителя Марсия. Наверно именно здесь он получил первые уроки игры на авлосе, сделал первые свои самостоятельные творческие шаги как авлет. Здесь же, во Фригии, у него должна была зародиться мысль посетить соседнюю страну знаменитых эллинов. Нам не известно, и мы уже никогда не узнаем, чем было вызвано это желание. Возможно, его приход в Элладу был предопределен обычной для музыканта бродяжнической жизнью, когда к перемене мест вынуждал поиск заработка. Известны многие случаи, когда фригийские музыканты оставляли свое отечество и переселялись в Элладу. Не исключено, что Олимп стремился туда, не найдя художественного признания на родине («нет пророка в своем отечестве»).

Во всяком случае, Олимп оказался на Пелопоннесе. Как его встретили новые слушатели? Все говорит о том, что первые шаги Олимпа на греческой земле не могли быть легкими.

Он был фригийским музыкантом, воспитанным на национальных традициях. Его искусство являлось неотъемлемой частью фригийской

музыки, очень отличавшейся от музыки, принятой в жизни эллинов. Мы знаем уже об отчаянной попытке его учителя Марсия доказать грекам, что фригийская музыка — также высокое искусство. Но Марсию не удалось убедить в этом греков. Слишком односторонними были их вкусы. Они готовы петь и слушать одни и те же гимны, посвященные их богам, на протяжении всей жизни. Греки приобщаются к гимнам с младенчества и разучивают их вместе со своими родителями. Возмужав, они учат таким же образом своих детей. И так происходит из поколения в поколение. Самое удивительное, что у них никогда не возникает желания услышать и понять что-то новое, непривычное. Чем древнее песнь и чем шире она распространена, тем выше она ценится у эллинов. Абсолютное большинство их песнопений создано в одном стиле, и любые отклонения от него недопустимы.

Особенно наглядно проявляется это в неприятии музыки других народов, которую эллины презрительно называли «варварской». Когда они слушали чужеземные мелодии, то реагировали на них самым отрицательным образом. Чаще всего для их слуха те казались неким бессмысленным хаосом звуков. Таково же было восприятие римлян. Они также на протяжении длительного времени (чуть ли не до императорского периода) могли воспринимать только свою национальную музыку. Позднее, после завоевания Греции, римляне открыли для себя эллинскую музыку и были ею восхищены. Затем началось приобщение и к музыкальным традициям восточных народов. Однако в глубокой древности все было иначе, да и впоследствии контакты с чужеземным музыкальным искусством постоянно затруднялись традиционным характером мышления римлян. Неримская музыка характеризовалась ими чаще всего как «шум» и «гул». Так, Апулей («Метаморфозы» 8, 27), описывая религиозную церемонию поклонников некой сирийской богини, определяет пение сирийцев, как «нестройные крики». Вероятно, для тех же сирийцев их музыка была верхом совершенства. И здесь дело не в глухоте римлян. Просто они и сирийцы воспитывались на разных музыкально-художественных традициях.

Аналогичным образом, в знаменитом историческом труде Тита Ливия (I в. до н. э.) «От основания города» при описании многочисленных битв с римлянами, автор постоянно хочет убедить своего читателя в том, что противники Рима отличались полной музыкальной бездарностью. Так, у галлов якобы была привычка к «бессмысленному шуму» и поэтому они оглашали все вокруг «ужасными песнями» и «диким пением». Их песни он называет (там же, XXI 28, 1 и XXXVIII 17, 4) «нестройными завываниями», хотя эти песни вселяли в галлов мужество, презрение к смерти и воодушевляли их на битву с захватчиками. «Завываниями» они могли показаться только римскому слуху.

Римлянин Цицерон («Оратор» 8, 27), хорошо зная не только своих соотечественников, но и греков, безапелляционно заявляет, что если бы какой-нибудь мисиец (из народа, проживающего в северо-западной части Малой Азии) или фригиец решили выступать перед эллинами и петь «на азиатский манер», то никто бы их не стал слушать.

Цицерон точно подметил особенности музыкального вкуса греков. Когда они слушали музыку, не похожую на свою, «истинно эллинскую», то в лучшем случае они ее не воспринимали, а в худшем — она их раздражала. Квинт Курций Руф («История Александра Македонского» IV 7, 24) рассказывает: когда греки из армии Александра Македонского слушали пение египетских девушек в святилище Аммона, то оно казалось им «неблагозвучным». Он же сообщает (там же, VI 2, 5), что сам Александр Македонский во время своих дальних походов возил с собой греческих артистов, чтобы избавить себя от слушания «неблагозвучного и ненавистного» пения местных жителей.

Таково было отношение эллинов к чужеземной музыке в IV в. до н. э., когда контакты почти со всеми народами Средиземноморья и с их культурой стали постоянными. Что же тогда говорить о времени Олимпа, когда музыкальная жизнь архаичных греков регулировалась древнейшими традициями и абсолютной приверженностью к ним.

В тот период музыкальная культура эллинов имела еще одну характерную особенность. Настоящей музыкой считалось только пение со словами. Это объясняется синкретизмом художественного мышления, требовавшим, чтобы музыка была связующим звеном, соединявшим поэзию и танец. Если иногда поэзия и музыка могли существовать без танца, а музыка и танец — без поэзии, то музыка без поэзии тогда еще не рассматривалась как собственно искусство. Конечно, это не означает, что в архаичный период вообще не существовало инструментальной музыки. Она использовалась, но как нечто побочное и прикладное: для сопровождения плясок и шествий, как звуковой фон на пирушках и жертвоприношениях, или для создания единого ритма движений гребцов на кораблях и т. д. На протяжении долгого времени бытовало представление, что музыка «без слов» не способна воплощать серьезные художественные образы, не в силах передавать глубокие и искренние переживания.

Всего этого не мог не понимать Олимп. Проникновение фригийской музыки в Элладу осложнялось также пренебрежительным и утилитарным отношением греков к инструментальной музыке. А ведь главная сила и художественные достижения фригийских музыкантов — учеников и последователей Гиангниса и Марсия — заключались в мастерском владении авлосом. Для фригийцев авлос не был неким низменным инструментом, удел которого звучать во время попок

или, в лучшем случае, сопровождать горение трескучего костра с останками жертвенных животных. Школа Гиангниса-Марсия создала новый инструментальный стиль, способный воплощать самые разнообразные и глубокие чувства и даже передавать основные идеи многих мифов. Другими словами, фригийские авлеты научились доносить до слушателя исключительно средствами музыки то, что эллины передавали только с помощью музыки и слова. Это был грандиозный переворот как в понимании возможностей инструментальной музыки, так и вообще в осмыслении самой сути музыкального искусства.

От глаз потомков оказались скрытыми все перипетии состязания Олимпа с музыкальными вкусами и обычаями эллинов. Мы уже никогда не узнаем, как проходило это соревнование художественного новаторства и приверженности традициям. По фактам более поздней истории музыки хорошо известно, что почти всегда такое противоборство сопровождалось многими, зачастую трагическими столкновениями. Вряд ли борьба Олимпа была исключением из этого всеобщего правила. Остается неизвестным, как отразилось на жизни самого Олимпа его противостояние, так как не сохранилось никаких материалов. Но мы повсюду сталкиваемся с указаниями, свидетельствующими о том, что художественное мастерство Олимпа победило недоверие к инструментальной музыке и одолело предубеждение против «варварской» музыки.

Чтобы убедиться в этом, достаточно привести мнение, зафиксированное в тексте трактата Псевдо-Плутарха («О музыке» 11) и заимствованное из более древнего источника: «Очевидно, что, расширяя музыку, Олимп ввел [в нее нечто], несозданное [его] предшественниками и неизвестное [им], и он стал родоначальником («*αρχηγός*») эллинской и прекрасной музыки». Нам, живущим почти три тысячелетия спустя, трудно представить, сколь радикальны должны были быть метаморфозы в традиционном музыкальном сознании греков времен Олимпа, чтобы они смогли признать варвара-фригийца родоначальником эллинской музыки. Конечно, такие изменения происходили не сразу и уж, конечно, не в период жизни Олимпа. Как это часто бывает, художник-новатор провозглашается великим лишь после смерти, когда полностью осознается его вклад в искусство. Трудно допустить, чтобы с Олимпом происходило нечто иное.

Но когда был признан его огромный вклад в сокровищницу эллинской музыки, разве мог он, прошедший путь от простого фригийского авлета до родоначальника эллинской музыки, не превратиться в миф? Слишком уж нереально было все, что связано с ним.

Так в чем же, по мнению самих эллинов, заключалась заслуга Олимпа перед их музыкой?

Александр Полигистор в своем «Собрании [фактов] о фригийцах» писал, что «Олимп первый ввел у эллинов „крумата"» (Псевдо-

Плутарх «О музыке» 5). По-гречески слово «крума» (κρούμα, множественное число — κρούματα) буквально означает «удар». Первоначально оно использовалось для определения звучания ударных инструментов. К ударным инструментам в Древней Греции причислялись и все струнные, так как для извлечения звука пальцами или плектром ударяли по струнам. Поллукс (IV 58) делит все инструменты на «ударные» и «духовые». Таким образом, термином «κρούματα» (крумата) обозначалась инструментальная музыка, исполняемая струнными инструментами. Впоследствии он был перенесен и на произведения для духовых инструментов. Следовательно, под термином «крумата», в конечном счете, понималась любая инструментальная музыка.

Конечно, утверждение Александра Полигистора, что Олимп первый ввел в Грецию инструментальную музыку, не следует понимать буквально. И до Олимпа существовало «прикладное» инструментальное музицирование и, возможно, даже иногда звучали инструментальные пьесы, воплощающие без слов человеческие страсти. Но, мы уже знаем, несмотря на это, инструментальная музыка продолжала рассматриваться как нечто несерьезное и низменное.

Следовательно, только усилиями творческого гения Олимпа было опрокинуто традиционное представление, и инструментальная музыка получила «права гражданства».

Действительно, все известное о творчестве Олимпа показывает, что главной и единственной сферой его творческих интересов была «сольная авлетика» или, как она называлась по-гречески, «ψιλή αὔλησις» (буквально — «голая авлетика»). Псевдо-Плутарх (15) сообщает следующее: «В первой книге [своего сочинения] „О музыке“ Аристоксен говорит, что Олимп первый сыграл на авлосе [буквально: „проавлировал“] по-лидийски погребальную музыку, [посвященную] Пифону». Как уже указывалось, Пифон — мифический змей, убитый Аполлоном на том месте в Дельфах, где впоследствии было сооружено святилище Аполлона. Какого характера была музыка, посвященная смерти Пифона — врага Аполлона, преследовавшего его мать, Латону? Осмелился ли Олимп сыграть погребальную музыку в честь злейшего врага одного из главнейших олимпийских богов? Или, чтобы не возбуждать религиозной ненависти своих слушателей, авлет создал пародию на погребальную музыку, представляя убийство Пифона как фарс? А может быть, ко времени жизни Олимпа сюжет языческого мифа потерял свою остроту и превратился в обычное предание, все герои которого воспринимались нейтрально, без религиозного экстаза? Тогда Олимп мог в полной мере раскрыть свое дарование в создании трагедийного образа.

А вот другое сообщение, касающееся творчества Олимпа: «...Олимп, авлет из Фригии, создал авлетический ном в честь Аполлона, называемый „многоголовым“» (Псевдо-Плутарх, 7). Впос-

ледствии будет более подробно объяснено, что такое музыкальный ном и каково его происхождение. Сейчас же достаточно знать, что это инструментальная пьеса, зачастую с программным содержанием. Так вот, сюжет «многоголового нома», как и «погребальной музыки» на смерть Пифона, также заимствован из мифологии. Герой Персей убил Медузу — одну из трех сестер Горгон, страшных чудовищ, имевших три головы и одно туловище. Оставшиеся в живых Горгоны жалуются Аполлону на Персея. Внешний облик Горгон и дал ному название «многоголовый» (см. Пиндар «Пифийские оды» XII 23).

Имеются свидетельства, что Олимп создал номы, посвященные не только Аполлону, но и другим богам — Афине, Аресу и Великой Матери Кибеле (Псевдо-Плутарх 29 и 33). Если произведения в честь Аполлона, Афины и Ареса — дань эллинским богам, то ном в честь исконно-фригийской Кибелы, нужно думать, был для Олимпа поводом максимально использовать интонации музыки своего народа.

Псевдо-Плутарх (7) приписывает Олимпу создание и «колесничного нома» (ἀρμάτειος νόμος). Принято считать, что его тематика связана со стремительным бегом воинской колесницы или соревнованиями на колесницах. В обоих случаях предполагается воплощение героических образов, отражающих пафос сражения или спортивного состязания. Однако в трагедии Еврипида «Орест» (ст. 1378—1380) выражение «колесничный мелос» (ἀρμάτειον μέλος) предполагает скорбное и трагическое звучание. Не был ли «колесничный ном» Олимпа музыкальной пьесой, отображающей похоронное шествие, когда тело умершего или погибшего покоится на медленно двигающейся воинской колеснице? Драматическая направленность всех других известных сюжетов, положенных в основу инструментальных произведений Олимпа, говорит в пользу такого предположения.

Всегда, когда возникает необходимость выразить в музыке то, что прежде считалось ей не подвластным, появляется потребность в новых средствах художественной выразительности. И наоборот, освоение нового музыкального языка зачастую способствует привнесению в музыку необычных образов. Иначе говоря, зависимость между тематикой и средствами ее воплощения очень тесная. Поэтому, когда источники указывают, что Олимп активно использовал новые средства художественной выразительности, то это лишь подтверждает выдающееся значение его творчества для развития античной музыки. Без поисков нового музыкального языка не смогли бы быть созданы новые образы и новая область — инструментальная программная музыка.

Как свидетельствует Псевдо-Плутарх (11), в недошедшем до нас сочинении Аристоксена сообщалось, что по мнению древних музыкантов Олимп был создателем энгармонического рода. Правда, энгармония Олимпа отличалась от более поздних энгармониче-

тетрахордов. Она представляла собой трихорд, заключенный в рамки кварты и содержащий полутон между нижними двумя звуками (типа: *ми-фа-ля*). Возможно, такая ладовая форма пришла на смену трихорду с тоновым интервалом между нижними звуками (например, *ми-фа-диез-ля*). Если это действительно так (хотя многие исследователи склонны считать текст этого раздела в трактате Псевдо-Плутарха испорченным и неверно передающим суть «энгармонии Олимпа»), то новая ладовая организация должна была казаться более напряженной и динамичной, ибо полутоновое притяжение, как известно, значительно активнее тонового, и более подходило для воплощения драматических образов Олимпа.

Не нужно считать, что Олимп в самом деле был «изобретателем» (εὐρετής) энгармонического рода, как это сообщает Аристоксен. Ладовые формы не конструируются по желанию музыкантов, а являются результатом объективных процессов эволюции музыкального мышления. Скорее всего, возможны две версии толкования такого сообщения. Олимп мог оказаться одним из первых композиторов-новаторов, произведения которых послужили «опытным полигоном» для внедрения исторически новой ладовой организации, для опробования ее художественных возможностей. Или же его творчество могло стать своеобразной кульминацией применения новой ладовой формы, и поэтому она запечатлелась в сознании потомков, как «энгармония Олимпа».

Олимпу приписывается (Псевдо-Плутарх, 29) также создание некоторых ритмов, и среди них так называемый бакхий с метрической стопой, состоящей из двух длинных и одного краткого слога. Конечно, Олимп был в такой же мере «изобретателем» бакхия, как и «изобретателем» энгармонии. Нужно думать, что тогда, когда происходило самое раннее осмысление, регистрация и катологизация ритмических форм, наиболее древние из сохранившихся образцов бакхия были зафиксированы в творчестве Олимпа. Отсюда вероятно и возникала мысль, что именно фригийский авлет был их первым создателем.

Конечно, все сохранившиеся сведения о творчестве Олимпа нельзя считать полными и точными. Многие данные были утрачены навсегда еще во времена античности. Известные же ныне сообщения попали к нам не «из первых рук». Так, Аристоксен почерпнул их из какого-то древнего источника, а у него заимствовал Псевдо-Плутарх. Аналогичным образом, Пратин из Флиунта узнал их из какой-то бывшей в его распоряжении древней рукописи, которая, скорее всего, лишь передавала то, что было зафиксировано в еще более раннем источнике. К Пратину этот материал попал от Псевдо-Плутарха, но не сразу, а через какую-то «промежуточную» рукопись (причем таких «промежуточных» бывало и несколько) и т. д. То же самое можно сказать и обо всех наших информаторах. Не мудрено, что при таких методах передачи постоянно вкрадывались неточности.

искажения и даже явные ошибки, вызванные самыми различными причинами.

Во всяком случае, приведенные факты, вне зависимости от того, верны они или сомнительны, являются единственными сведениями о творчестве великого Олимпа.

Оставил ли после себя мастер учеников?

Если речь идет об «олимпийском направлении» в развитии древнегреческой музыки, то вся последующая ее эволюция очень многим обязана творчеству фригийского авлета. Это проявилось, прежде всего, в бурном развитии инструментального сольного музицирования и в дальнейшем преобразовании «энгармонии Олимпа», когда произошло разделение нижнего полутона на два четвертитоновых интервала, а трихорд перерос в тетрахорд, и в результате возник знаменитый энгармонический род, восхищавший античных слушателей на протяжении нескольких столетий.

Если говорить о школе Олимпа и его непосредственных учениках, то история сохранила нам только два имени — Кратета и Гиеракса. Относительно первого из них известно лишь, что некоторые авторы приписывали ему создание «многоголового нома» (Псевдо-Плутарх 7), тогда как другие — самому Олимпу. О втором его ученике сообщается, что он умер очень юным, и его именем была названа пьеса «Гиеракс», «которая игралась на авлосе [и сопровождала] приносящих цветы в храм Геры» (Поллукс IV 78—79). Однако неизвестно, была ли эта пьеса создана самим Гиераксом или в его честь другим авлетом. Гиераксу приписывается создание авлосовой пьесы, называвшейся «эндrome», часто звучавшей во время соревнования пятиборцев на Национальных играх.

ОЧЕРК ЧЕТВЕРТЫЙ ОТ РОЖДЕНИЯ — ДО СМЕРТИ

Триединая гармония

Для успешного осуществления какого-либо дела нужно было прежде всего задобрить покровительствующего бога. Значит, требовалось жертвоприношение. Но чтобы избранное божество поняло, что жертва предназначена именно ему, необходимо прославлять бога, называя его имя. Задача состояла в том, чтобы одновременно с божественным именем произносить такие слова, которые были бы ему приятны. Но по всеобщему убеждению божество любит песни и танцы. Следовательно, найденные слова нужно не просто произносить, а петь, и пение сопровождать пляской. Только в таком случае можно ублажить божество и надеяться на его покровительство.

Но всего этого еще слишком мало. Если, например, предполагается охота, от успеха которой зависит жизнь многих людей, требуется специальный обряд, имитирующий процесс охоты. В нем, наряду с танцевальными движениями, подражающими повадкам охотника и его жертвы, пелись заклинания, призванные привлечь зверя, вселить в него страх, сковать его волю к спасению.

Иными словами, необходима была целая серия целенаправленных театральных действий. Они проводились по самым различным случаям: молитва, охота, свадьба, погребение, начало сева, сбор урожая, рождение ребенка, победное празднество, военное поражение, начало и окончание путешествия, строительство жилья и храма, религиозные праздники и т. д., причем границы между искусством и не искусством практически не существовали. Творчество порождалось житейской необходимостью и логикой мышления, а не чуждыми ему искусственным требованиям художественной имитации реальных событий. В таких условиях эстетическое удовлетворение было неразрывно связано с итогами практической деятельности, а степень материальных выгод ставилась в зависимость от уровня и насыщенности художественного содержания установленных обрядов. Недаром греческое слово «τέχνη/ (технэ), употреблявшееся в поздние времена как «искусство», в

древнейший период обозначало любой вид практической деятельности, являвшийся результатом соединения опыта и знания. Этим термином определялись и охота, и рыболовство, и столярное дело, и многие другие «искусства».

В таком взаимодействии художественного творчества и жизни была одна важная особенность: искусство выступало здесь не расчлененным на отдельные виды, а как единый неразрывный комплекс. Тогда не существовало поэзии только как искусства слова, организованного метрически; не существовало музыки исключительно как сопряжения звуков, имеющих высотные и временные координаты; не существовало танца лишь как совокупности пластических и осмысленных движений тела, распределенных в пространстве и времени. Все эти виды искусства действовали совместно. Каждое из них, обладая своими собственными средствами, было одним из течений, выразительные средства которого вливались в общую полноводную реку художественного синтеза.

Известно, что произведения всех древнегреческих поэтов, именуемые «мелическими» (здесь — «распевными»), пелись. Это сочинения Алкея, Сапфо, Стесихора, Анакреонта, Ивика, Симонида, Пиндара, Вакхилида и многих других. Вне пения их поэзия не существовала, и без музыки они не могли восприниматься современниками, мышление которых было настроено на художественное сочетание искусств. Поэтому их творчество в такой же степени относится к истории литературы, как и к истории музыки. И только потому что музыка, с которой пелись стихи мелических авторов, не сохранилась, они в настоящее время изучаются исключительно как памятники литературы. Но без музыки они как живопись без красок, как море без шума прибоя, как цветы без запаха.

В Риме также девушки учились петь стихи Катулла, Тибулла и Проперция. Сам Гораций («Оды» IV 9) указывал, что его оды предназначены для пения под струнный инструмент. Тот же Гораций («Сатиры» I 10, 19) говорил о необходимости петь стихи Катулла. Известно, что дочь поэта Стация пела стихотворения своего отца. Плиний Младший (61/62 — ок. 113 гг.) рассказывал («Письма» VII 4,8—9), как однажды он написал книжечку одиннадцатислоговых стихов («hendecasyllabos»), и их стали не только читать и переписывать, но и распевать «под кифару или лиру». Исполнение каждого стиха превращалось в поющую поэзию.

Цицерон («Оратор» 53,183) ясно понимал: если от стихов отнять мелодию, то останется «голая проза». Ведь античная поэзия была метрической и основывалась на различных сочетаниях долгих и кратких слогов. Она была лишена того, что мы понимаем под словом «рифма». Поэтому когда от поющей метрической прозы, лишенной рифмы, отнимают ее мелодическое содержание, дававшее эмоционально-звуковое наполнение, то остается текст, выраженный лишь

схематизированной последовательностью ударных и безударных слогов. Нетрудно представить себе, насколько обедненным оказывается полученный результат по сравнению с тем, что представляла собой омузыкаленная поэзия во времена античности.

Однако поэзия не только пелась, но и танцевалась. Без пляски она была также нема, как и без музыки. Лукиан («О пляске» 23) безапелляционно утверждает, что «пение сопряжено с пляской». Эта сопряженность проявляется в том, что, по его мнению (там же, 62), танцор «должен движениями представлять содержание песни». Например, любой миф, изложенный в музыкально озвученном стихотворении, получал свое «подтверждение» в движениях и жестах. Танцем могло передаваться все: борьба титанов, судьба Семелы и Прометея, сказание о Девкалионе, легенда о похищении Европы, предание о Дедале и Икаре и т. д. Греческий ритор IV в. Либаний («Речи» 64 f, 13) применял даже выражение «выплясывать песню». Само название танца с песней — «гипорхема» (ὑπόρχημα) понималось как танец (δρχημα), подчиняющийся (ὑπο) стихотворному сюжету. Даже бессмертный Аполлон, вдохновитель и покровитель художественного творчества, также определялся как «мольпаст» (μολ্পαστής), что подразумевало одновременно и певца, и танцора. Считалось даже, что такие знаменитые музыканты, как Орфей и Мусей, «принадлежали к лучшим танцорам своего времени» (Лукиан, «О пляске» 15).

Это естественно, ибо музыкально-поэтическое искусство могло существовать только при «танцевальном обеспечении». Без него даже самая великая музыка и гениальная поэзия теряла в глазах современников какую-либо ценность. Во многих случаях не танец сопровождал песню, а наоборот, песня служила иллюстрацией к танцу, он же выполнял основную художественную функцию. Только при таком положении Либаний («Речи» 64 f, 88) мог считать, что «песня изобретена ради танца». В этих словах совершенно ясно выражено античное понимание одного из вариантов взаимоотношений между песней и танцем.

В «Жизнеописании Пиндара», являющемся, скорее всего, плодом работы античных филологов-комментаторов, в каталог произведений мастера внесено «две книги гипорхем», то есть танцевальных песнопений на определенный сюжет. Дошедшие до нас отрывки из гипорхем, приписывающиеся Пиндару, показывают, что в них могли быть использованы многочисленные танцевальные движения и мимические жесты. Овидий («Письма с Понта» I 1, 38) упоминает о «пляшущем певце» и о танцах, сопровождающих его песни (Овидий «Скорбные элегии» V 7, 25).

Свое законченное воплощение музыкально-поэтическое-танцевальное искусство получило в том художественном комплексе, который обозначается греческим словом «χορός» (хорос).

Во-первых, так называлось место для танцев. Гомер («Одиссея» VIII 260) пишет, что во дворце Алкиноя перед тем как певец Демодок начал петь, «место [хорос] выровняли для пляски и ясно очертили широкий круг». В Спарте центральная площадь (αγορά), где высились статуи Аполлона, Артемиды и Лето, называлась «хорос», потому что там танцевала молодежь (Павсаний III 11,9). Во-вторых, этим же термином обозначался своеобразный художественный феномен, который по-русски может быть условно определен как «хоровод». Конечно, между древнегреческим «хоросом» и русским «хороводом» довольно существенная разница как по форме, так и по содержанию. Но их роднит сочетание выразительных средств поэзии, музыки и танца. Такое триединство — всеобщая черта античного искусства довольно продолжительного периода.

Древний человек получал художественное наслаждение только в том случае, если все три искусства действовали сообща. Либаний («Речи» 64 f, 74) свидетельствует, что еще в IV веке при наличии хорошего голоса, но без движений, художественный результат составлял небольшое удовольствие. Автор сочинения «Первый Алкивиад» (108 а), приписываемого Платону, утверждает: «тот, во время пения должен играть на кифаре и двигаться телом». Аристотель («Поэтика» XXVI 1462 а) отмечает, что рапсод Сосистрат и певец Мнасифей из Опунта (время жизни обоих неизвестно) сопровождали свои выступления соответствующими движениями.

Такое единение поэзии, музыки и танца требовало особых условий не только для создания произведений, но и для их существования. В самом деле, когда поэзия не декламируется, а поется, возникает много вопросов, обусловленных взаимоотношениями слова и музыки. Среди них первый, требующий выяснения, связан с авторством: являлось ли музыкально-поэтическое произведение продуктом работы одного творца или разных — поэта и музыканта?

Чтобы ответить на него, обратимся к свидетельствам древних авторов.

Поэт — это композитор

Среди работ знаменитого философа Аристотеля из Стагир (384—322 гг. до н. э.) до нас дошел громадный энциклопедический труд под названием «Проблемы» (в некоторых рукописях он называется «Естественные проблемы»). Сочинение содержит сведения из различных научных областей, начиная от астрономии и кончая гинекологией. Оно может рассматриваться как своеобразный свод знаний, достигнутых античностью приблизительно на рубеже III—II вв. до н. э. Авторство самого Аристотеля более чем сомнительно, и большинство исследователей склоняется к мысли, что «Проблемы» представляют собой некий коллективный опус, части которого соз-

давались в различное время и лишь впоследствии были сведены в одну рукопись. Принято считать, что даже если «Проблемы» не принадлежат знаменитому философу, то все авторы, прямо или косвенно участвовавшие в их создании, вышли из школы Аристотеля. В этом смысле можно предполагать, что «Проблемы» пронизаны аристотелевским духом. Две их главы посвящены вопросам музыки и музыкальной акустики.

В одной из «Проблем» (XIX 20) используется слово «поэт» (по-гречески — ποιητής) в интересующем нас ракурсе. Здесь ведется речь о звуке античной музыкальной системы, называемом «меса» (μεση — средняя), и говорится, что «все хорошие мелодии многократно используют месу и все хорошие поэты часто обращаются к месе». Совершенно очевидно, что в данном случае «поэт» толкуется как «композитор», так как именно он руководит «распределением звуков в произведении».

По свидетельству Афиней (XIV 635 f), у философа и историка III в. до н. э. Гиеронима с Родоса был труд под заглавием «О поэтах». Он состоял из многих книг. Пятая его книга называлась «О кифародах». Под термином «кифарод» (κίθαροδός, от κίθαρος и φόη — песня) понимался музыкант-исполнитель, который пел, аккомпанируя себе на кифаре (в русскоязычной литературе, да и в изданиях на некоторых других европейских языках, утвердилась транскрипция, идущая не от греческого слова, а от его латинской транслитерации «citharoeodus» — «кифаред»). Следовательно, если в сочинение, целиком посвященное «поэтам», входит книга, повествующая о музыкантах, то ясно, что под термином «поэт» Гиероним подразумевал и музыканта.

Плутарх («Греческие вопросы» 40) сообщает, что знаменитая греческая поэтесса Коринна была ученицей некой Миртис, которую он характеризует как «ποιήτρια μελῶν» (буквально — «поэтесса мелодий») или иначе — «создательница мелодий». Значит, и здесь «поэт» представлен автором музыкальной части произведения.

Существует много доказательств того, что в определение «поэт» вкладывалось и понятие «музыкант». Апулей («Флориды» XX) сообщает, что комедиограф V в. до н. э. Эпихарм из Мегары сам сочинял музыку к своим произведениям. Тот же Апулей («Метаморфозы» 10, 9) пишет о том, как один «искусный поэт» создал слова и мелодию произведения. Павсаний (IX 30, 2) констатирует, что на горе Геликон некогда были выставлены статуи поэтов «и вообще людей, выдающихся в музыке». Цицерон («Об ораторе» III 44, 174) вспоминает о том времени, когда «музыканты были также поэтами», и рассказывает («Тускуланские беседы» V 22, 63) о некоем пифагорейце, последователе учения великого Пифагора с Самоса (540—500 гг. до н. э.), которому античная традиция приписывает выдающиеся открытия во многих областях знаний. По словам Цице-

рона, этот пифагореец создавал трагедии и, кроме того, был «искусен в музыке».

Итак, на протяжении длительного времени считалось, что создателем текста и музыки был один и тот же автор. Это соответствовало нормам жизни античного общества (особенно в Греции), где почти все свободные граждане обучались музыке. Более того, умение играть на струнном инструменте, разбираться в музыкальных произведениях и их влиянии на нравственность — приметы культурного человека. Поэтому нет ничего удивительного в том, что древние поэты могли с успехом творить в поэтической и музыкальной областях.

И вместе с тем, несмотря на очевидность приведенных фактов, полной ясности здесь нет. Действительно, даже эти материалы не дают оснований для однозначного ответа на вопрос: являлись ли мелические поэты абсолютно всегда и творцами музыки для своих собственных текстов? Известные факты истории показывают, что связь слова и музыки никогда не бывает равноправным союзом: в одних случаях главенство принадлежит тексту, и музыка играет подчиненную роль, в других же, наоборот, — гегемония на стороне музыки. Для подтверждения этой мысли можно привести бесконечно много примеров из самых различных культур, эпох и жанров.

Чтобы не вдаваться сейчас в сложнейшие и далеко не во всем еще изученные детали психологии художественного творчества, способные увести нас далеко в сторону от рассматриваемого материала, отмечу только следующее. Когда текст и музыка создаются одним человеком, то вступают в действие такие параллельные показатели, как степень поэтического и музыкального таланта, поэтическое и музыкальное мастерство, поэтические и музыкальные вкусы и т. д. Даже при самом поверхностном подходе к этой поистине необъятной проблеме нетрудно понять, сколько неоднозначных факторов сопутствуют такому процессу творчества и в какой громадной степени от них зависит конечный художественный результат. Другими словами, при едином творце проблема создания музыкально-поэтического произведения — загадка со многими неизвестными, находящимися в неразрывной и глубинной связи друг с другом. Если же говорить об античных меликах, то количество неизвестных увеличивается в необозримой степени.

Чтобы это осознать, достаточно указать лишь на одно обстоятельство. Например, современный шансонье спел свою песню в конкретном зале какого-либо города. Затем она распространяется по всему миру при помощи целой серии средств современных коммуникаций — от грамзаписей до радио- и телевизионных трансляций. Среди столь могущественных способов популяризации произведения тиражирование его нотной записи занимает очень скромное место, как по доступности, так и по скорости. Ведь далеко не все знакомы с системой нотации, а быстрота распространения печатной продукции

значительно отстает от радио- и телевизионных сигналов. Для всех ясно, что античность была лишена всего этого. Даже использование нотной записи, выполняемой крайне медленно отдельными писцами-переписчиками, также остается под большим вопросом. Дело в том, что известная в настоящее время древнегреческая буквенная нотация стала использоваться не ранее III в. до н. э. Поэтому сейчас трудно всерьез говорить о нотной записи произведений во времена античных меликов (VII—VI вв. до н. э.). Правда, знаменитый греческий теоретик музыки Аристоксен из Тарента (IV в. до н. э.) в сохранившихся отрывках своего трактата «Элементы гармонии» упоминает о каком-то способе записи музыки, который, судя по его выражениям, основывался на фиксации интервалов, находящихся между двумя последовательными звуками. Но если даже какая-то примитивная нотация и существовала во времена меликов, то она была настолько ограниченной в своих возможностях, что в лучшем случае ничего не могла передать, кроме интервальной последовательности звуковысотной линии (известно, что запись ритмических аспектов музыкального материала была крайне примитивна даже в более поздней античной нотации, поэтому по чудом сохранившимся нотным отрывкам невозможно в точности восстановить их некогда живую музыкальную ритмику).

При таких условиях распространение поэтических произведений с одной и той же музыкой практически было неосуществимо. Проще обстояло дело с текстом, переложенным на папирус, который мог преодолевать значительные расстояния. Значит, нужно предполагать, что при неизменном тексте его музыка в различных местах была каждый раз иной. Это намного упрощало популяризацию сочинений, так как в различных городах Эллады было много достаточно квалифицированных музыкантов, способных заново «положить на музыку» текст полюбившегося поэта.

В отдельных одах Пиндара (впрочем, как и в сочинениях других меликов) можно встретить указания на то, что «песня, подобно финикийскому грузу, посылается через вспенившееся море» («Пифийская ода» II 70—71) или что «сладостная песня с посыльными едет в члене радуги» («Ирмейская ода» III 6—7). Если не считать подобных сентенции поэтическими метафорами (хотя, скорее всего, они являются таковыми), то и тогда не следует думать, что автор имел в виду пересылку и текста, и музыки. В каждом новом городе текст должен был выступать в новом музыкальном оформлении.

Более того, не исключено, что некоторые из меликов, **сочиняя** свои тексты, заранее представляли, на какую мелодию они будут петься. Обычай художественной практики различных времен и народов показывают, что очень часто на одну и ту же мелодию поются различные тексты и, наоборот, одни и те же слова озвучиваются

различными напевами. О таком варианте сообщает Псевдо-Плутарх (3), когда говорит о времени Стесихора (то есть — об эпохе меликов): древние поэты, «создавая слова, приспособляли к ним мелодии». В связи с этим интересно вспомнить, что у Аристофана в «Лягушках» (ст. 1301—1302) Эхил упрекает Еврипида за то, что последний заимствует свои мелодии из танцев, погребальных плачей, популярных произведений для авлоса, застольных песен. Несмотря на то, что здесь речь идет уже о более поздней классической эпохе, такая критика весьма знаменательна, так как она приоткрывает завесу над взаимоотношениями музыки и текста вообще в античности.

Музыку могли сочинять сами поэты, но для этой цели нередко привлекались и другие музыканты. Судя по источникам, они назывались «мелографами» (от μέλος — мелодия и γράφω — пишу). Даже само исполнение произведений поручалось нередко какому-либо певцу. Эта традиция отражена в так называемых «Изречениях Пиндара»: когда Пиндара спросили, «почему он пишет песни, а петь [их] не умеет», знаменитый поэт провел параллель с корабельными мастерами, «умеющими делать кормило», но не умеющими им управлять. В этих словах выражена убежденность в необходимости разделения творческого труда. Вне сомнения, «Изречения Пиндара» — продукт более поздний, чем времена меликов, но он отражает античное понимание пиндаровской эпохи.

Следовательно, контакты между словом и музыкой в античном искусстве были очень подвижны и проявлялись в самых различных формах.

Что же касается контактов поэзии и танца, то, находясь на пороге XXI века, вообще практически невозможно увидеть танцевальную пластику, действовавшую совместно с поэзией и музыкой двадцать восемь или двадцать семь столетий тому назад. Задача осложняется еще и тем, что современники не оставили на этот счет никаких конкретных свидетельств. Однако нужно думать, что здесь от автора текста зависело еще меньше, чем в случае с музыкой. Танец стремился воплотить лишь сюжет авторского замысла. Непосредственные же движения, их ритмика, распределение в пространстве — в зависимости от жанра и характера танца исполнителя, традиций его хореографического воспитания и, конечно, от музыки, на которую пелся текст.

Поэтому нужно помнить, что неравноправным был союз не только между музыкой и словом, но также — между поэзией и танцем. Такое неравноправие существовало во всем триединстве. Здесь действовали законы системы, объединявшей виды искусства. Всякая система предполагает соподчиненность составляющих ее элементов. Вне такой соподчиненности никакое системное образование не может существовать и распадается. Подобная черта характеризовала соединение искусств не только в античности. Вспомним хотя бы синтетические

художественные феномены, возникшие в новое время: оперу, современный балет и кино. Если, например, в опере музыка главенствует, то в двух других видах она проявляет себя с разной степенью подчиненности. Этот закон не подвластен времени. И античность не могла быть в этом отношении исключением. Не случайно Платон («Государство» III 400 a; III 400 d) считал, что «ритм и мелодия обязательно должны следовать за соответствующими словами, а не слова за ритмом и мелодией». В том же смысле Аристотель («Поэтика» VI 145 b 15) рассматривал музыку как «приправу» (ῥόδον) к трагедии. Не играет никакой роли, что эти свидетельства относятся не к периоду меликов, а к классическому. В них выражена основная закономерность системы существования различных искусств, проявляющаяся в любую эпоху. Именно она и предопределила вычленение искусств в самостоятельные виды. Стремление каждого искусства к полной свободе владения своими средствами выразительности, без оглядки на «союзников», и привело к распаду некогда крепкого триединства.

Танцующий авлет

Распад триединства был длительным и неравномерным процессом. Вначале из триады постепенно отпочковывались пары: музыкально-поэтическая, танцевально-музыкальная и поэтическо-танцевальная диалекты. Древние авторы не рассматривали их как самостоятельные феномены, но несмотря на их малочисленность, они дают некоторую возможность понять происходившие тогда изменения.

При описании щита Ахилла Гомер («Илиада» XVIII 565—572) показывает, что хоровод юношей и девушек двигался под песню аэда (αοιδός, от глагола «ρίδειν» — петь), аккомпанировавшего себе на форминге. Сам певец-инструменталист уже не танцует, а только играет и поет. Сходную картину можно наблюдать в «Одиссее» (IV 17), где аэд аккомпанирует пляскам на свадьбе Мегапента, сына одного из ахейских вождей. В таких зарисовках нужно видеть не первый шаг к распаду триединства, а уже одну из его конечных форм. Действительно, самая древняя разновидность хороводов предполагает участие поющих и одновременно танцующих. Затем хоровод делится на две группы, из которых одна поет, а другая танцует. О таком изменении хоровода пишет Лукиан («О пляске» 16). Он сообщает, что на Делосе во время жертвоприношений одна группа юношей ходила по кругу и пела, а саму пляску исполняли другие хороводы, которых Лукиан называет «лучшими плясунами». Как мы видим, даже поющая группа хора здесь еще не полностью избавилась от танцевальных движений: певцы медленно ходят по кругу. Однако они уже освобождены от самых важных танцевальных функций. Значительно позже Лукиан («О пляске» 30) будет объяснять эту тенденцию разделения исполнителей физиологическими причинами

По его мнению, в древности люди пели и плясали одновременно, однако позднее «решили» (?!), что лучше если танцорам будут подпевать другие (не танцующие), «ибо усиленное дыхание при движении сбивало песню». На самом же деле «учащенное дыхание» было лишь следствием высвобождения танцевального искусства из сковывающих его рамок триединства. Подчиняясь художественной сопряженности, оно не могло проявить в полном объеме всех своих средств выразительности, включая и те активные движения, которые вызывали «учащенное дыхание». В период же «кризиса» триединства это стало возможным. Такое обстоятельство и вызвало необходимость в разделении функций исполнителей — на певца-музыканта и танцоров. Это была одна форма, вычленившаяся из старинного хоровода.

Другая же — хоровое пение без танца. Римский писатель II в. Авл Геллий («Аттические ночи» XX 3, 2), говоря о старинной пляске «sicinnia», утверждает, что раньше «танцуя пели то, что теперь поют стоя». Таким образом стали уже самостоятельно существовать танец с вокально-инструментальным сопровождением, хоровое пение без танца и танец с музыкальным сопровождением.

Распад триединства привел и к появлению инструментальной сольной музыки с танцевальным сопровождением. Так как такой вид творчества вообще вышел из употребления в современном профессиональном искусстве, о нем более подробно.

Павсаний (IX 12, 4), рассказывая о выдающемся авлете V—IV вв. до н. э. Проме, сообщает, что музыкант доставлял исключительное удовольствие «мимикой и движениями всего тела». Не следует, конечно, думать, что это было основное достоинство знаменитого авлета. Важно только уяснить, что «танцующий музыкант» ценился намного выше, чем просто играющий (учтем, что авлет не мог к тому же еще и петь, так как он играл на духовом инструменте). Такой подход к инструментальному исполнительству был естественен и соответствовал тогдашним художественным представлениям. Даже авлос и кифара, по выражению Лукиана («О танце» 26), — «часть дела танца».

По свидетельству же Афиней (XIV 618 с), лексикограф рубежа I в. до н. э. и I в. н. э. Трифон во второй книге своего труда «Наименования» перечислил ряд сольных инструментальных пьес, которые «игрались на авлосе в соединении с танцами». Все они являются разновидностями одного жанра, называвшегося «авлема» (αὐλήμα) или «авлесис» (αὐλήσις). Авлема — произведение для солирующего авлоса, а словом «авлесис» обозначался сам акт исполнения пьесы для авлоса-соло. Оба эти термина использовались как синонимы. Теперь рассмотрим некоторые сведения о пьесах, перечисленных Трифоном.

Начинает он с «комоса» (слово κόμος пишется через «о» и одно «μ»; не путать с обозначением части античной трагедии, называвшейся «χορός» с двумя буквами «μ» и «о»). Первоначально это было

танцевальное песнопение, звучавшее во время дионисийского шествия и сопровождавшееся игрой на авлосе. Гесикий квалифицирует комосы как «похотливые и распутные песни». Они сопровождались вакхическим танцем участников шествия. Филострат Старший («Картины» 2, 5) называет комос «богом, ниспосылающим ночное веселье шумных пиров», и указывает, что пение, звучавшее во время комоса, сопровождали авлосы и кроталы. Музыка этих танцевальных песнопений стала столь популярна, что начала исполняться авлетами вне рамок шествия. Но все равно во время игры музыкант должен был выполнять серию движений. Они были заимствованы из того вакхического танца, который прежде исполнялся во время шествия дионисийской процессии. Аналогичного плана были авлемы «гедикомос» (ἡδύκιμος — приятное шествие) и «мотон» (μόθων, буквально — «нахал»).

Авлема «гинграс» (γίγγρας), также названная Трифоном, игралась на особом авлосе, называвшемся «гинграс». Судя по сообщениям, он был небольшого размера, имел пронзительный звук и использовался при исполнении пьес траурного характера. Поллукс (IV 76) пишет, что «гинграс — маленький авлос, издававший жалобное и печальное звучание; по происхождению он финикийский...» Почти то же самое и даже в аналогичных выражениях сообщает об этом авлосе и Афиней (XIV 174 f). Предположительно, гинграс был вначале вокально-инструментальным плачем по мифическому Адонису, любимцу Афродиты и представлял собой ритуальный обряд с использованием танца. Судя по всему, в процессе развития с гинграсом произошло то же самое, что и с комосом: музыкальное оформление обряда превратилось в сольную инструментальную пьесу, сопровождаемую танцевальными движениями.

Следующая авлема в перечне Трифона — «тетракомос» (τετράκιμος). Это победная песнь и танец в честь Геракла (Поллукс IV 100 и IV 105). Танец имел военный характер, сохранившийся и тогда, когда тетракомос стал авлемой. Музыкант играл ее, сопровождая музыку движениями, заимствованными из военного танца. Аналогичный характер имела авлема «полемикой» (πολεμικόν, буквально — военный, боевой).

Авлема «эпифаллос» (ἐπιφάλλος), также приводящаяся Трифоном, происходит от древних дионисийских шествий, во время которых впереди процессии несли макет или изображение возбужденного мужского члена, служившего символом плодородия. Аналогичным образом авлема «хорейос» (χορείος) имеет своими истоками хороводную музыку. Авлема же «каллиникос» (καλλίνικος, буквально — победная) возникла из торжественного гимна-танца, исполнявшегося в честь победителя.

Название авлемы «сикиннотирбэ» (σικιννοτύρβη) произошло от соединения наименований двух танцев, «сикинна» и «тирбэ». Первый (σίκιννις) — сатирический, стремительный, шумный, характеризую-

щийся прыжками, а второй — исполнялся на дионисийском празднике (τύρβη — суматоха). Правда, никаких более или менее ясных сведений о втором танце не сохранилось. Однако представляется, что музыка авлемы сикиннотирбэ должна была иметь стремительный и бурный характер, кстати, как и танцевальные движения играющего ее музыканта.

Когда-то авлема «тирокопикон» (θυροκοπίκον) была песней и пляской, исполнявшейся перед домом возлюбленной, своеобразно поющей и танцующейся серенадой (ее название произошло от глагола «θυροκοπεῖν» — стучаться в дверь). Необходимо привлечь на помощь всю свою фантазию, чтобы представить танцующего авлета, который музыкой авлоса и своими движениями изображал серенаду влюбленного.

Таковы были основные разновидности инструментально-танцевального жанра, возникшего из древнего хоровода и из обрядово-ритуальных действий.

На все случаи жизни

Народ хочет освободить богиню мира Ирину из подземелья, куда она заключена богом войны. Вход в подземелье завален огромным камнем. Для того чтобы сдвинуть его с места и откатить, люди обвязывают камень канатом, тянут его и поют:

«Ну-те дружно, ну-те все!
Сейчас, сейчас конец!
Натужесь, не ослабейте!
Тяните молодцом!
Вот, вот сейчас конец!
Ну-те дружно, ну-те все!
О эя, эя, эя, эя, эя, эя!
О эя, эя, эя, эя, эя все!»

(Пер. В. В. Латышева)

Такая сцена запечатлена в комедии Аристофана «Мир» (510—517). Русский ученый рубежа XIX—XX вв. Ф. Ф. Зелинский увидел глубокую сущность между этой песней и знаменитой русской «Дубинушкой». Действительно, обе песни являются средством ритмической организации работы, помогающей объединить усилия многих людей.

Античный музыкальный быт знал и другие песни подобного рода. Среди мельников бытовала популярная песенка, отражавшая их утомительный и однообразный труд. Ведь работа с мельничными жерновами была связана с изнурительным и постоянным физическим напряжением, так как мукомол руками и грудью упирался в шест, приводивший в движение верхний жернов. Тяжелая и продолжительная работа сопровождалась монотонным скрежетом жерновов. Песня,

возникшая в процессе такого безрадостного труда, называлась «гимайос». Она упоминается Афинеем (XIV 618 d): «...пшеница — так называется мельничная [песнь], которую они пели пока мололи». Афиней, объясняя этимологию слова «ψαῖος» пишет: «...может быть, оно произошло от „ψαλῖς"». У дорийцев „ψαλῖς" [гималис] обозначает то, что получено обратно [после перемола зерна] по отношению к количеству взятой пшеницы». Однако подлинное происхождение этого слова не ясно.

Фрагмент припева песни мельников нам сохранил Плутарх («Пир семи мудрецов» 14):

«Мелет мельник, мелет,
Мелет и Питтак,
Правитель великой Митилены».

Здесь сравнивается труд мельника с работой правителя города Митилены на острове Лесбосе Питтака (VII—VI вв. до н. э.), вождя народной партии отец которого имел мельницу: мельник вращает свой мельничный жернов, а Питтак — государственный. Можно себе представить частые повторения музыкальных фраз («Мелет, мельник, мелет»), словно иллюстрирующих тяжелую и безостановочную работу. Однако благодаря своему однообразию и бесконечно повторяющемуся однотипному ритмическому движению, песня должна была облегчать общее состояние работника, организуя и упорядочивая его равномерные действия.

Известно также, как широко была распространена песня гребцов, ритмичная музыка которой сопровождала их труд. Она называлась «ейресиа» (εἰρεσία — гребля). К сожалению, более никаких сведений о ней не сохранилось. Не исключено, что эта песня звучала с аккомпанементом триеравла (τριηραῦλος), то есть музыканта, игравшего на авлосе и регулировавшего движение гребцов на триерах (судно с тремя рядами гребцов) и других кораблях.

До нас дошли отдельные названия и некоторых трудовых песен. Так, песня женщин-веяльщиц зерна называлась «птистикон» (πτιστικόν, от πτίσσω — дроблю, колю). Были песни банщиков, свинопасов (συβατικόν μέλος), пастухов (βουκολισμός) и земледельцев (γεωργικόν μέλος). Однако кроме мимолетных упоминаний о них нет иных данных. Ясно только, что среди работников различных ремесел были распространены свои «профессиональные» песни. Даже нищие, странствовавшие и попрошайничавшие с воронами на руке, пели особые песни, называвшиеся «коронисма» (κορώνισμα — «воронья песнь»). И, конечно, имелись свои песни у разбойников, орудовавших в Римской империи. По свидетельству Апулея («Метаморфозы» 4, 22), они распевали гимны в честь бога войны Марса.

Как у всех народов, в Греции и Риме звучали колыбельные и нравоучительные песни (последние в Греции носили название «γυνωμολογικά μέλη»).

Не менее распространены были и любовные песни. Они представляли собой наиболее многочисленную разновидность песен. Однако уцелевшие сведения касаются лишь нескольких из них.

Так, некогда существовала пасторальная песня «номион» (νόμιον). Ее название произошло от «νομή» — пастбище. Афиней (XIV 619 c—d) приводит отрывок из первой книги утраченных «Любовных историй» философа и эссеиста IV—III вв. до н. э. Клеарха, описывающий содержание «номион». Вот перевод этого текста: «Эрисфания была сочинительницей песен и она влюбилась в Меналка, когда он охотился. Она стала помогать ему, преследуя своими желаниями. В своих скитаниях и блужданиях она проходила по всем горным рощам... не только люди, известные своей черствостью, но даже самые кровожадные из диких зверей проникались симпатией к ее горю, видя ее страстные надежды. Так она сочиняла песню и создав ее, говорят, бродила в диких кушах, громко крича и распевая то, что называется „номион", где есть слова: „Дубы высоки, Меналк"».

Конечно, такое описание не содержит сведений о музыке, но оно хотя бы дает возможность почувствовать грустный и тоскливый характер песнопения. Это песня о несбывшейся любви и о разрушенных надеждах.

Тот же Афиней (XIV 619 d—e) приводит выдержку из IV книги несохранившегося трактата Аристоксена «О музыке». Она посвящена лирической любовной песне, называвшейся «Калике» и распевавшейся на текст Стесихора: «...девушка по имени Калике, полюбившая молодого Эватла, скромно молит Афродите, чтобы она помогла [ей] выйти за него замуж. Когда юноша отверг ее, она бросилась со скалы в Левкаде». Здесь та же тема неразделенной любви.

Древний мир был богат и песнями, тематика которых тесно соприкасалась с животрепещущими событиями политической и общественной жизни. Причем они создавались часто в самый разгар событий, либо сразу же вслед за ними. Когда римскому диктатору Сулле перевалило уже за пятьдесят лет и он вступил в брак с молодой дочерью верховного жреца Метелла, то моментально появились двусмысленные песенки, высмеивающие старика. Они с невероятной скоростью распространились среди населения Рима (Плутарх «Сулла» 6, 15).

В начале I в. среди римлян был очень популярен командующий рейнскими легионами Германик, сын полководца Друза Старшего. Он стал жертвой политических интриг и был отравлен. Весть об этом моментально распространилась в Риме. Но большинство людей знало только, что он заболел. Затем неизвестно откуда появилась ложная весть, что Германик якобы выздоровел. Сразу же на улицах Рима стали распевать радостную песню, посвященную этому событию и прославляющую выздоровление Германика.

Отреагировало народное творчество и на усиление самовластия во времена Юлия Цезаря. По этому поводу была сочинена песенка о том, как Цезарь по собственному желанию ввел чужеземцев в римский сенат (Светоний «Божественный Юлий» 80, 2).

В песнях доставалось не только сильным мира, но и рядовым людям, прославившим себя как с хорошей, так и с плохой стороны. Например, Флавий Филострат («Аполлоний Тианский» IV 20) упоминает о некоем юноше, известном своей непотребной разнузданностью, о котором сложили песенку, распевавшуюся на всех перекрестках.

В римской жизни получил распространение жанр, названный «кантик» и представлявший собой песню, заимствованную либо из трагедии, либо из ателланы (по названию городка Ателла, находившегося в Кампании) — серии комических сценок, которые разыгрывались в традициях народного театра. Иными словами, кантик — это автономная музыкально-поэтическая форма, вычленившаяся из самостоятельной жизнью (как известно, подобные явления практикуются и в новое время: арии и куплеты из опер, песни и музыка из кинофильмов и спектаклей и т. д.). В основном это были песни, нравившиеся публике своей музыкальностью и остротой содержания. Причем уже на театральных представлениях становилось ясно, какой кантик начнет свой собственный путь по жизни, независимый от произведения, для которого он был первоначально создан. Слушатели уже в театре сразу отмечали его и бурно реагировали на его исполнение. Об одном таком случае сообщает Светоний («Гальба» 13). Когда во время представления ателланы запели песенку «Шел курносый из деревни», все зрители моментально подхватили ее. Впоследствии она была разнесена по Риму и стала, как сейчас принято называть, шлягером.

Популярные кантики неизменно сопровождали не только увеселения, проходившие в частных домах римских граждан, но зачастую и общественные мероприятия.

Когда Юлий Цезарь был убит, то на его погребальных играх распевалась песенка на стихи Пакувия (220—130 гг. до н. э.), заимствованная из трагедии «Спор об оружии». Ее сюжетом служил знаменитый спор Одиссея и Аякса о доспехах, оставшихся после смерти Ахилла. Оскорбленный ахейцами, Аякс поет: «Разве я не был спасителем моих убийц?» В этих словах все видели прямые аналогии с Цезарем и его убийцами Брутом и Кассием, которых он прежде простил за участие в гражданской войне (Светоний «Божественный Юлий» 84, 2).

Известен также рассказ Тацита (55—120 гг.), в котором говорится, как на празднике Нерон, желая унижить своего соперника в борьбе за власть Британника, приказал ему петь. В ответ тот пропел стихи,

смысл которых напоминал о том, что он, Британник, оказался низвергнутым с отцовского трона («Анналы» XIII 15). Комментаторы этого фрагмента вполне обоснованно предполагают, что речь идет здесь о кантике, взятом из «Андромахи» Квинта Энния (239—169 гг. до н. э.).

Говоря о песнях, распевавшихся на улицах и площадях Рима, нельзя обойти молчанием триумфальный церемониал — грандиозное театрализованное политическое представление, разыгрывавшееся в честь возвращения с победой кого-либо из полководцев. Иногда этот спектакль продолжался несколько дней, в зависимости от количества военных трофеев, которые предстояло предьявить сенату и римскому народу, как свидетельство великой победы триумфатора.

Церемониал открывался шествием сенаторов, направлявшихся от Триумфальных ворот на Марсово поле к Капитолию. Затем раздавались сигналы военных труб, и трогались в путь по улицам Рима и воеводы, и военачальники, и живые орудия войны — награвленным у покоренного народа. В них было все, начиная от захваченного оружия и прочей воинской амуниции и кончая драгоценностями. Потом выпускали жертвенных быков, разукрашенных лентами и цветочными гирляндами. Вслед за ними везли сокровища побежденного царя и вели его самого и членов его семьи. После этого под восторженные крики толпы на роскошной колеснице, запряженной четверкой белых лошадей, появлялся триумфатор, а за ним и армия.

Воины шли, увенчанные лаврами, а иногда они держали в руках оливковые ветви. Солдаты восклицали: «Ю, триумф!» Шествуя по Риму, они воспевали свои подвиги и свершения своего полководца-триумфатора. Эти хвалебные песни гремели над всем Римом. Жители «вечного города» воспринимали их по-разному. Те, у кого были в войске близкие, радовались благополучному их возвращению и счастливому завершению похода. Владельцы таверн и прочих питейных и увеселительных заведений, слушая такие песни, предвидели хороший заработок. Праздные зеваки, всегда имеющиеся в любом крупном городе, смотрели на шеренги войск с полным равнодушием. Некоторые же жители воспринимали это громкое пение с явной неприязнью. Ведь всякому добропорядочному римлянину жилось спокойнее, когда эти полчища грубых мужчин, кичащихся своей храбростью и ранами, находились подальше от столицы. Здесь же от них можно было ожидать любых выходов. Во время триумфальных торжеств звучали также и «более чувственные песни» (Тит Ливий XXII 4, 6) подвыпивших солдат, а иногда — просто неприличные.

Более того, во время некоторых триумфов такие фривольно-скабрезные песни распевались непосредственно в торжественном шествии армии-победительницы. Так как в такие дни разрешалось все, то солдаты чаще всего использовали предоставленную им свободу для выражения собственного отношения ко всему происходящему на

улицах Рима и даже к самому триумфатору. Правда, песни иногда были посвящены и воспоминаниям о погибших. Но это были не плачи и не скорбные мелодии, а гимны-прославления, воспевающие славную героическую смерть (Тит Ливий X 30, 9).

Нередко здесь звучали шутки, выкрикивались непристойные остроты и двусмысленности, облаченные в форму стихов или незатейливых песенок. У Тита Ливия они называются «грубыми стихами» (*inconditi versus* — IV 53, 11) или «грубыми песнями» (*carmina incondita* - IV 20, 2).

Например, ходили слухи, что Цезарь сожительствовал с Никомедом IV (94 — 74 гг. до н. э.), царем Вифинии и союзником Цезаря в борьбе с понтийским царем Митридатом. Светоний («Божественный Юлий» 49, 4) сообщает, что во время триумфа Цезаря в ознаменование победы над галлами воины, шагая за колесницей триумфатора, пели сатирическую песню, к словам которой прислушивались все люди. Ее смысл прост: Цезарь покоряет галлов, а Никомед — Цезаря; Цезарь торжествует, покорив галлов, а Никомед — покорив Цезаря.

Во время этого же триумфа распевалась и другая песенка, освещавшая иные наклонности Цезаря, и в частности, его страсть к чужим женам (Светоний, там же, 51).

В честь Гименея

Геродот (VI 129) рассказывает историю о том, как тиран Сикиона Клисфен (ок. 600 — 565 гг. до н. э.) выбирал жениха для своей дочери. В назначенный день он пригласил на торжество всех женихов. После принесения жертвы богам и угощения женихи стали состязаться в песнях. В самый разгар пиршества и состязаний афинянин Гиппоклид повелел авлету сыграть плясовую мелодию и начал самозабвенно танцевать. Гиппоклид танцевал и сам получал от этого невыразимое наслаждение. Его движения воплощали устремления души и черты характера. Танец словно стал выражением его собственной сущности. Гиппоклид так вошел в раж, что забыл обо всем на свете. Он велел внести стол, вспрыгнул на него и продолжил свою пляску с еще большей энергией и самозабвенностью. Войдя в экстаз, он встал на столе на голову, а ногами болтал в воздухе, как бы продолжая ими свою неистовую пляску. Клисфен же, отец невесты, смотрел на него и с ужасом думал, что этот непристойный танцор мог стать его зятем; и он сделал все, чтобы этого не произошло.

История, переданная Геродотом, в полной мере отражает особенность античного отношения к искусству в непрофессиональной среде. Древние традиции воспитания и нормы жизни заставляли относиться к любому художественному творчеству, в том числе и к танцу, как к одному из важнейших способов самовыражения. Для громадного большинства людей танец, как и пение, были не делом

профессионального ремесла, а формой досуга. Здесь можно было хотя бы на время отойти от сосредоточенности каждодневных хлопот, мешающих проявлению личных устремлений, свободе чувств и искреннему воплощению сиюминутного расположения духа. Поэтому именно во время досуга в песне и танце со всей определенностью проявлялись наклонности и влечения, уровень культуры и особенности воспитания, а иногда даже сокровенные стремления и страсти. Песня и танец служили своеобразным показателем природы человека, его подлинных склонностей и внутренних запросов, не прикрытых никакими внешними одеждами. Таким образом, самозабвенный танец Гиппоклида помог узнать его подлинную сущность.

Нужно думать, что в античном мире нередко пользовались таким способом познания человека. Приведенный Геродотом пример — лишь один из многих случаев, когда женихов и невест выбирали в зависимости от исполняемых ими любимых песен и танцев.

И вот справлялась свадьба! Это был довольно продолжительный и насыщенный музыкальный обряд. Он начинался с наступлением вечера. Под звуки авлоса невеста выходила из дома родителей и садилась в повозку или даже на колесницу. Ее окружали друзья и родственники, поющие свадебные песни. Затем начиналось шествие.

Впереди колесницы шли авлеты, игравшие специальную авлему, называвшуюся «гамелион» (*γαμήλιον*) — это наименование произошло от глагола *γαμέω* — жениться). Брачное же жертвоприношение с пиршеством называлось «гамелия» (*γάμηλα*), а в аттическом календаре существовал даже «брачный месяц» гамелион (соответствующий второй половине января—первой половине февраля).

Наряду с авлемой «гамелион» существовал и «гамелион мелос» (*γαμήλιον μέλος* — свадебное пение). Не исключено, что это была авлосовая мелодия из «гамелиона», но исполнявшаяся уже со словами. Именно эту песнь пели друзья и родственники невесты, участвовавшие в свадебном cortege.

За колесницей шла мать невесты. Она несла в руке факел, зажженный от домашнего очага и являющийся символом связи между прежним родительским домом невесты и новым мужниным — от очага к очагу. Вместе с матерью факелы несли слуги. Затем следовали молодые женщины, а за ними — мужчины. Завершали cortege танцоры, плясавшие под звуки струнных инструментов. Встречные приветствовали молодоженов, желая им счастья и всяческих благ.

Участники свадебной церемонии были убеждены, что их шествие возглавляют не авлеты, как это могло показаться при взгляде на процессию, а невидимый для человеческого глаза юный бог брака Гименей, спутник богини любви Афродиты. Легенда гласит, что он был рожден не богом, а простым человеком. Однажды, в самый канун нескольких свадеб, разбойники похитили группу афинских девушек, которые должны были выйти замуж. В городе воцарился

траур, и все уже оплакивали несчастных девушек. Но вдруг они неожиданно возвратились. Привел их отважный и храбрый юноша Гименей. Повсюду начали греметь возгласы: «О, Гимен, о, Гименей!» Под эти возгласы и состоялись свадьбы спасенных девушек. С тех пор Гименей был обожествлен, и на каждой свадьбе поют гимн в его честь. Он открывает всякое свадебное шествие, возглавляя его на своих белоснежных крыльях. Поэтому в течение всего пути от дома невесты к дому жениха звучала свадебная песнь, с постоянно повторяющимся рефреном: «О, Гимен, о, Гименей!»

После прибытия молодой жены в новый дом она начинала исполнение священных обрядов у домашнего очага. Отныне она его хранительница и поэтому нужно задобрить духов домашнего очага. Затем начиналось пиршество, после которого невесту и жениха провожали к опочивальне. Прощаясь с ними, гости пели особую разновидность специальной песни «эпиталамы» (ἐπιθαλάμιον, от ἑθάμιον — опочивальня, брачный покой), которая называлась «катакойметикон» (κατακοιμητικόν) или просто «сколион» (σκολιόν). Это была своеобразная колыбельная песенка, со словами, полными намеков и двусмыслиц. Спев ее, гости расходились по домам, но наутро они вновь собирались перед спальней молодоженов, чтобы пропеть им вторую разновидность эпиталамы — «диегертикон» (διεγερτικόν μέλος — песнь пробуждения).

Трапеза с музыкой

«...Во весь день до зашествия солнца блаженные боги
Все пировали, сердца улаждая на пиршестве общем
Звуками лиры прекрасной, бряцавшей в руках Аполлона,
Пением Муз, отвечавших бряцанию сладостным гласом».

Так в переводе Н. И. Гнедича звучит четырехстрочный фрагмент, расположенный в конце первой песни гомеровской «Илиады» (I 601—604). В приведенном отрывке запечатлен один из древнейших обычаев, существовавший у многих народов с доисторических времен, — трапеза с музыкой. При различном уровне культуры, неодинаковом укладе жизни, этот обычай уравнивал всех: эллинов и варваров, римлян и гетов, этрусков и финикийцев, скифов и персов. Эллины следовали такой традиции издавна. Поэтому и их боги не могли пировать без музыки, так как земной обычай был перенесен на небожителей.

К сожалению, в поэме Гомера не сказано, о чем пели музы, когда остальные олимпийцы наполняли свои божественные желудки. Но в «Одиссее» (VIII 72—74), где рассказывается о пире у царя феаков Алкиноя, в подобной ситуации певец Демодок поет «славные деяния мужей»: о храброе Ахилле, о мудром Одиссее. Аналогичным образом другой гомеровский певец Фемий («Одиссея» XI, XVI) поет

о возвращении героев Троянской войны домой. Значит, гомеровские певцы или, как их называли, аэды, во время трапез пели о героических делах минувших дней, что и составляло одно из основных их занятий. Именно с этой целью владыки приглашали и нанимали их в свои дворцы, и там они услаждали слух хозяев и гостей.

Если богатые властелины древнего мира имели возможность содержать и оплачивать певцов, то обыкновенные люди в такой же ситуации довольствовались собственным пением и пением своих гостей. Традиция петь за пиршественным столом, столь популярная уже в гомеровское время, была с успехом продолжена более поздними поколениями и также как бы на двух уровнях: цари, императоры, различные вельможи и сановники пользовались услугами профессиональных музыкантов, а всем остальным оставалось надеяться на свои дилетантские возможности.

Жанр застольной песни получил название «сколион мелос» (σκολιόν μέλος) или просто «сколион» (σκολιόν). Реческое прилагательное «σκολιόν» обозначает «кривой», «изогнутый», «извилистый». Считается, что его применение к пиршественному пению было связано со следующим обычаем.

Вначале обеда подавали рыбу и птицу, которую съедали без вина. Затем приносились десертные блюда уже с вином. Эта вторая часть обеда называлась «симпозион» (συμπόσιον). После обильных возлияний песню затягивал самый искусный в этом деле среди застольной компании. Во время пения он держал в руках лавровую или миртовую ветвь. Завершив песнь, он передавал ветвь следующему певцу, но не тому, который сидел с ним рядом, а любому другому. Так создавался «не прямой», а словно «искривленный» порядок выступающих. Отсюда якобы и пошло название «сколия». Правда, существует и другое его объяснение. Прокл («Хрестоматия» 19) пишет, что «сколическое пение звучало на попойках, отсюда иногда оно называлось „пьяное“». Значит, Прокл выводит «сколион» («извилистый») из характера поведения человека после излишних возлияний, считая, что и пение его должно быть «извилистым», не прямым. Трудно сказать, какое из приведенных толкований ближе к истине.

Следуя древнейшему застольному репертуару, в более поздние времена сотрапезники продолжали петь как о мифических, так и об исторических героических деяниях. Так, например, Аристофан в комедии «Осы» (ст. 1233) намекает на сколию, сюжет которой связан с одним из подвигов Геракла. Могучий Геракл посетил своего друга Адмета, царя города Фер. Но не в добрый час появился он в его дворце. Жена Адмета Алкестида должна умереть, так как никто кроме нее во всем царстве не решился вместо царя добровольно отдать себя в руки бога смерти Таггата и сойти в мрачное царство Аида. Геракл смело вступает в борьбу с Танатом и после неистового единоборства освобождает Алкестиду.

В другой своей комедии «Ахарняне» (ст. 980) Аристофан упоминает сколию, посвященную политической борьбе между аристократами и сыновьями тирана Писистрата. В ней прославляются Гармодий и Аристоклитон, убившие Гиппарха. Известно также, что темой одной из популярных сколий было величие героев Марафонской битвы (490 г. до н. э.), где греки победили персов.

Такая традиция петь во время пиршества песни, отражавшие героическое прошлое, была характерна и для Рима. Особенно ее придерживались приверженцы древнеримских обычаев. По свидетельству Цицерона («Тускуланские беседы» IV 2, 3 и «Брут» 19, 75), знаменитый государственный деятель, историк, оратор и ревнитель древнеримского образа жизни Марк Порций Катон Старший (234—149 гг. до н. э.) в своем сочинении «Начала» высоко ценил певческое обращение к древней героике.

Вместе с тем, как греки, так и римляне во время трапезы пели песни и другого содержания, где прославлялись уже не героические дела, а простые человеческие слабости, без которых, по мнению древних, нет полноценной человеческой жизни с ее страстями, увлечениями и пороками. Самым древним из дошедших до нас произведений такого рода является сколия Алкея с острова Лесбоса (конец VII—начало VI вв. до н. э.). Это был воинственный аристократ из Митилены. Согласно молве он с одинаковым успехом владел и лирой, и мечом. Враг демократии, он своим творчеством служил аристократии и был известен как любитель роскошной жизни, где женщины и вино занимали далеко не последнее место. У Афиней (X 29 а) можно прочесть, что Алкей писал свои произведения во время обильных возлияний. Вот сохранившаяся его сколия в переводе В. В. Крестовского:

«Давайте пить! Зачем нам ждать
Огней полуночного пира? —
Нас будет солнце освещать,
А забавлять — вино и лира!

Наполни ж чашу мне вином!
Да лей смелее, лей до края!
Друзья, потопим, замирая,
Мы души в нектаре живом!

Восходит Сириус над нами,—
Нас мучит жажда, мучит жар.
Вон — даже трезвый — Вакхов дар
Глотает жадными устами.

Так что ж нам ждать! Давайте пить!
Друзья, возделаем рассадник
И станем рьяно разводить
Пурпурно-сочный виноградник!»

В греческом и римском быту были распространены и эротические сколии (см. Афиней XV 694 с—695 f). Аристофан в «Лягушках» (ст. 849) вкладывает в уста Эсхила обвинения, направленные против Еврипида, якобы заимствовавшего некоторые сюжеты и мелодии своих песен с Крита. Согласно схолиасту, Аристофан имел в виду критские эротические сколии, наложившие отпечаток на непристойные (по мнению схолиаста) песни Еврипида в несохранившихся его пьесах «Эол» и «Критянки».

Во время трапез звучали не только сколии. Как можно судить по различным источникам, в богатых римских домах все делалось для того, чтобы усладить гостей разнообразными музыкальными развлечениями. От них получали удовольствие не только гости, но и сами хозяева. Авл Геллий (XIX 9) рассказывает о торжественном обеде, посвященном дню рождения некоего юноши, «родом из Азии», но не названного по имени. Там пелись стихи Анакреонта, Сапфо и элегии других авторов. Одновременно с ними распевались стихи римских поэтов Лициния и Катулла. Сообщения такого рода подтверждаются и иными источниками. Знаменитый сатирический поэт рубежа I и II вв. Ювенал («Сатиры» XI 179—182) предвосхищает, что на пирушке он услышит в певческом исполнении Гомера и Вергилия.

В перерывах между вокальной музыкой гостей угощали «инструментальными блюдами». Плутарх («Пир семи мудрецов» 5) описывает, как во время возлияния «немного поиграла авлетистка», а Апулей («Метаморфозы» 5, 3) сообщает, что после трапезы «кто-то один запел, а другой заиграл на кифаре». Значит, и после обеда продолжала звучать музыка. В своих «Письмах» (IX 36, 4 и IX 40, 2) Плиний Младший нередко упоминает, что после обеда он слушает исполнителя на лире. Гораций («Эподы» 8, 5—6), обещая фавориту императора Августа отпраздновать на торжественном обеде победу при Акциуме (2 сентября 31 г. до н. э.), предвкушает услышать там мелодии дорийской лиры и фригийского авлоса.

На пирах времен Римской империи можно было встретить исполнителей с Востока, а также певцов из Кадикса и Александрии.

Когда Плиний Младший приглашает на обед своего сверстника Септиция Клары («Письма» I 15, 2), то он предлагает гостю на его выбор либо целую сцену из комедии и игру на лире, либо устрицы и танец прославленных танцовщиц из Гадесса.

Так создавалась специфическая музыкальная обстановка пиршества, называвшаяся «акроама» (*ακροαμα*), под которой подразумевалось развлечение приятное для слуха.

Перед уходом в царство Аида

Когда человек умирал, его душа, по представлениям эллинов, спускалась в царство Аида, откуда нет возврата. Но перед тем как

она переселялась в царство теней, друзья и близкие прощались с покойным. Обряд прощания был весь пронизан музыкой. К сожалению, история не сохранила нам многих материалов, связанных с музыкальным оформлением погребений. Но даже по тому, что уцелело, можно судить, сколь велико было здесь музыкальное разнообразие.

Самым распространенным жанром в этой области были «трены» («θρήνοι» — это название встречается в русскоязычной музыкальной литературе в неправильной транскрипции как «френы»). Они использовались издавна. Самый ранний из известных нам образцов тренов запечатлен в последней песне гомеровской «Илиады» (XXIV 719—787) — плач над телом троянского героя Гектора, убитого Ахиллом. Перед нами эскиз развернутого музыкально-драматического произведения, обладавшего своеобразным построением.

Вначале упоминаются «запевалы тренов» (θρήνων ἐξάρχοντες), начинающие плач над телом Гектора. К ним подключаются голоса присутствующих женщин. Затем поднимает плач жена Гектора Андромаха. Троянки подхватывают его. Их сменяет голос матери Гектора — Гекубы. К ней присоединяются и другие женщины-соотечественницы. В последнем эпизоде слышен плач Елены, ставшей причиной Троянской войны и, в конечном счете, — гибели Гектора. В заключение «стенал весь народ несчетный». Затем следовал обряд сожжения тела Гектора на костре.

Это яркий образец музыкально-художественной формы, где сольные эпизоды чередуются с хоровым рефреном. Правда, по гомеровскому тексту трудно судить, какая роль в музыкальной композиции отводилась «запевалам тренов». Пели ли они сольные эпизоды (которые у Гомера исполняются Андромахой, Гекубой и Еленой)? Выполняли ли они функции хора? Не говорит гомеровский текст ничего и об инструментальном сопровождении, хотя хорошо известно, что трены всегда звучали в сопровождении авлосов. Однако, несмотря на все эти неясности, последняя песнь «Илиады» со всей очевидностью показывает, что древние трены основывались на диалоге солистов с хором. Можно предполагать, что в более поздние времена, даже при всех изменениях, трены сохранили этот принцип.

В Греции и Риме для погребения специально нанимались профессиональные певицы-плакальщицы и музыканты. Среди плакальщиц особенно ценились женщины из Кари — страны, находившейся на юго-западе Малой Азии. Они слыли непревзойденными по своему мастерству. В обиход даже вошло название «карийское пение» (καριχόν μέλος). Это была предельно динамизированная музыка, исполнявшаяся с подлинным драматизмом. Она не могла оставить никого равнодушным и вызвала сопереживание и слезы на глазах даже у самых сдержанных и черствых людей. Плакальщицы пели не только в момент погребения. Их голоса звучали и во время похоронного шествия, и на поминках.

Карийские мелодии стали столь распространенным обычаем, что они часто исполнялись солирующими авлосами. О таких карийских авлемах упоминает Аристофан в «Птицах» (ст. 1302). Существовал даже особый вид авлоса, называвшийся «треническим». Считается, что он был значительно длиннее обычного авлоса и обладал более низкой тесситурой звучания. Поллукс (IV 75) говорит, что «погребальный одинарный авлос изобрели фригийцы, после которых он использовался карийцами, перенявшими его от них». Гесихий же пишет, что во Фракии звучанию похоронной музыки на авлосе сопутствовало треническое восклицание «торелле!». Нетрудно представить себе картину погребального шествия, когда движется траурная процессия, сопровождаемая звучанием скорбной авлемы, на которую иногда накладываются драматические восклицания: «Торелле! Торелле!» В них — и боль утраты, и отчаяние, и скорбь.

Тем, кому большой хор певиц-плакальщиц был не по карману, на помощь приходил авлет-солист. Он исполнял ту же самую карийскую авлему, а стоил несравненно дешевле. Его называли «тимбавлет» (τιμβάυλης, от τύμβος — могила) (см.: Дион Хризостом «Речи» 2, 251). Обеспеченные семьи нанимали нескольких и даже многих авлетов. Ансамбль авлетов, игравших карийскую авлему, должен был производить большое впечатление на слушателей. Ведь в таком ансамбле мог использоваться не только тренический авлос, но и самые разнообразные разновидности авлосов, обладавшие неодинаковыми диапазонами и регистрами. Иначе говоря, в таком случае появлялись все предпосылки для красочной инструментовки, что также должно было усилить воздействие исполняемой музыки. Правда, до нас не дошли никакие сведения об инструментальных ансамблевых тренах.

Хорошо известно, что государство стремилось ограничить влияние траурной музыки и вообще всего погребального церемониала. Так, по сообщению Плутарха («Солон» 21), в Афинах при Солоне (ок. 638—559 гг. до н. э.) был принят закон, запрещающий наем плакальщиц и всякие чрезмерные выражения скорби: царапание щек, биение себя в грудь, громкие вопли. Аналогичное законоположение было принято и в Риме. По свидетельству Цицерона («О законах» II 23, 59), закон ограничивал расходы на погребение изготовлением трех покрывал и одной пурпурной туники для покойника, и самое главное — разрешал нанимать только десятерых тибистов. Значит, до введения этого закона при погребении использовались ансамбли тибистов, намного превышающие десять исполнителей.

Наряду с тренами и карийскими песнопениями существовало так называемое «эпикейдетическое пение» (ἐπικηδεῖον μέλος, от κηδεῖα — погребение). Как можно судить по замечанию Прокла («Хрестоматия» 25), разница между треном и эпикейдетической песней заключалась в следующем. Первый пелся вообще как знак смерти человека. Он

мог исполняться даже тогда, когда родственники и друзья получали сообщение о смерти близкого, находившегося в другом городе. Трен мог петься также по погибшему, например, при кораблекрушении, когда тело оказывалось поглощенным морской пучиной. Эпикейдическая же песня исполнялась на похоронах только над телом усопшего. Без него смысл в эпикейдическом пении отпадал.

Необходимо отметить, что при сопоставлении трена с эпикейдической песней остается несколько неясных вопросов. Представляли ли собой трены и эпикейдические песни произведения с разным музыкальным материалом или эпикейдической песней назывался трен, певшийся над телом умершего? Являлись ли эпикейдические песни особым музыкальным жанром, охватывающим многие сочинения с различной музыкой, или это было одно-единственное ритуальное произведение? Все эти вопросы еще требуют ответа.

В античной литературе упоминаются и другие жанры траурной музыки. Так, по свидетельству Афиней (XIV 619 b), грамматик Аристофан Византийский (257—180 гг. до н. э.) в своем «Аттическом лексиконе» рассказывал о некой заунывной и скорбной песне, называвшейся «иалемос» (ἰάλεμος — скорбный, печальный) и «певшейся при трауре». Поллукс (IV 79) упоминает заукойную авлосовую мелодию «нениатон» (νηνιάτον). Нужно думать, что это было инструментальное воплощение траурного хора девушек (по-гречески νῆνις или νῆδνις — девушка). Есть свидетельство, что «нении» звучали не только в Греции, но и в Риме. Цицерон («О законах» II 24, 62) связывает их с «пением под звуки тибий», в которых повествуется о «заслугах мужей». Указание на некий плач-причитание, называвшийся «ойктос» (οἶκτος), можно обнаружить в трактате Псевдо-Плутарха (17), где сообщается, что он звучал в «дорийской тональности». Заслуживают внимания и слова Афиней (XIV 619 c) о том, что «песня, певшаяся на похоронах, называлась „олофирмос“ (ὀλοφύρμος)». К сожалению, никаких других подробностей автор не приводит. К этим сведениям следует добавить, что и самые древние элегии, распутившиеся впоследствии буйным цветением в греческой литературе и связанные с самой различной тематикой (вплоть до воспевания героических подвигов и красоты возлюбленной), первоначально являлись обрядовыми похоронными плачами. Они исполнялись под звуки авлоса, и их содержание посвящалось рассказу о заслугах и добродетелях умершего.

Однако о всех этих произведениях сохранились лишь мимолетные упоминания, и по ним нельзя составить целостного впечатления (даже из погребальных элегий сохранилось только одно сочинение Архилоха, обращенное к некому Периклу). Единственное, о чем можно уверенно говорить, — что музыкальное оформление обряда погребения было разнообразным.

ОЧЕРК ПЯТЫЙ

МУЗЫКАЛЬНАЯ АГОНИСТИКА

Олимпийская идея

Уже давно было замечено, что вся жизнь древних эллинов представляется неким большим и длительным соревнованием. Явная и скрытая соревновательность наблюдалась во всем. Соперничали между собой различные греческие племена, а затем и государства за гегемонию на Пелопоннесе. Отношения с варварами сопровождались зачастую борьбой за территорию и первенство в Средиземноморье. Нормы общественной жизни в каждом полисе (городе-государстве) создавали такие условия, при которых каждый уважающий себя гражданин должен был делать все возможное, чтобы не вызывать порицания окружающих. Сознательно или бессознательно он вынужден был контролировать все свои поступки, чтобы они соответствовали принятой системе ценностей. Это было своеобразное соревнование за одобрение своих дел, а значит, и за славу своего имени. Для того чтобы выдвинуться в небольшом по территории и по числу граждан полисе, также необходимо было вступать в соревнование в различных сферах деятельности: политической, военной, экономической, интеллектуальной, художественной и т. д. Не случайно один из исследователей античности назвал грека архаичной эпохи «агонистическим человеком» (ἀγῶν) — соревнование, состязание).

Эта агональность не могла не быть запечатлена в художественно-духовной летописи Эллады. Так, греческая мифология буквально заполнена сюжетами, в которых соревнование играет важную смысловую роль. Вспомним хотя бы легенды, связанные с музыкальным творчеством. Здесь и соревнование Аполлона с Марсием или Аполлона с Паном, отражающее важные процессы, происходившие в древнем искусстве. Здесь и хорошо известная любовь муз к соревнованиям. Поэтому хор в Еврипидовой «Андромахе» (ст. 477—479) безоговорочно констатирует, что «музы любят соревноваться». Римские камни, следуя своим «старшим сестрам», переняли такую

черту греческих муз и постоянно участвовали в соревнованиях. Даже «неудавшиеся» музы — сирены — и те стремятся утвердить себя в соревновании с музами. Павсаний (IX 34, 2) передает легенду о том, как сирены по совету Геры вступили в состязание по пению с музами, но были побеждены. Музы ошипали сирен и из их перьев сделали для себя венки.

Агональная традиция перешла из мифов в древнейшую греческую литературу. У Гомера («Илиада» II 594—600) певец Фамир состязается с музами. Гесиод («Труды и дни» ст. 650—660) также рассказывает об агоне аэдов, а в эпосе, приписываемом Гесиоду (фр. 160), представлено даже соревнование двух гадателей — Мопса и Калханта. У беотийской поэтессы Коринны («Состязание Геликона с Кифероном») состязаются в пении две горы, а у Каллимаха — растения. Сплошь и рядом присутствует соревнование пастухов-певцов у Феокрита: Дафниса и Дамайота («Идиллия» VI), Дафниса и Меналка («Идиллия» VIII), безымянного певца-пастуха с ливийцем Хромином («Идиллия» I).

Все эти образы были навеяны жизнью, являясь отражением «атонального духа», бурлившего в Элладе. Суть такого соперничества запечатлена в афоризме Гесиода («Труды и дни» ст. 25), на который обратил внимание Платон («Лисий» 215 с), ибо в нем зафиксирована характерная сторона жизни Эллады: «Гончар порицает гончара, певец — певца, нищий — нищего». Смысл этого афоризма заключается в том, что каждый человек хочет первенствовать в своей сфере. Поэтому состязательность присутствовала не только среди гончаров или певцов, где каждый стремился превзойти другого в мастерстве, но даже в среде нищих, так как самый нищий, лишенный абсолютно всего, был более известен, а потому — и более прославлен, чем другой нищий, обладавший хотя бы самым примитивным скарбом. Вспомним многочисленные рассказы о бедности Диогена и киников — философов, ходивших в рубищах и ничего не имевших («все свое ношу с собой»), но дороживших богатством своих мыслей. Здесь крайняя нищета была не только следствием мировоззрения, но также стремлением и своей бедностью выделиться из массы материально преуспевавших людей («софистов»), зарабатывавших на жизнь той же философией.

В любой сфере античной жизни мы сталкиваемся с соревнованием, особенно в художественной и интеллектуальной областях. В Спарте участники совместных трапез — сисситий (συσσιταί) соревновались в исполнении застольных песен — сколий. Афиняне нередко состязались в разрешении заковыристых вопросов (γρίφοι — «грифой»). Философский диалог, нашедший свое гениальное воплощение в произведениях Платона, приобрел форму своеобразного соревнования между участниками беседы, защищающими различные точки зрения.

Не удивительно, что древние греки, воспитывавшиеся и жившие в столь агональной среде, пришли к необходимости установления общенациональных соревнований, соответствовавших самому духу эллинской культуры.

Самыми прославленными были Олимпийские игры, на которые съезжались юноши со всей Эллады, чтобы померяться силой, ловкостью и физической выносливостью. Олимпийские игры посвящались Зевсу, ибо знаменитейший из его храмов находился в Олимпии.

Павсаний (V 7, 4) передает ряд легенд, связанных с установлением Олимпийских игр. Согласно одной из них, Зевс боролся за власть с Кроном именно в Олимпии и якобы в честь своей победы он сам учредил игры. В другой легенде утверждается, что они были основаны после того, как Аполлон победил в беге Гермеса, а в кулачном бою — Ареса. Но наиболее популярное предание связывает начало Олимпийских игр с рождением Зевса, охрана которого была поручена пяти идейским дактилям — Гераклу (не путать со знаменитым древнегреческим героем и сыном Зевса), Пеонею, Эпимеду, Иасию и Идасу. Как известно, идейские дактили охраняли и прятали Зевса от всевидящего и всезнающего Кроноса. Но когда Кронос засыпал, они позволяли себе отвлекаться от своих прямых сторожевых обязанностей и устраивали между собой соревнование в беге, а победителя увенчивали ветвью дикой маслины. Геракл был самым старшим из пяти братьев и руководил состязаниями. Поэтому легенда утверждает, что честь установления Олимпийских игр принадлежит идейскому Гераклу. Впоследствии популярность другого знаменитого Геракла, сына Зевса и Алкмены, способствовала тому, что нередко его считали основателем Олимпийских игр.

Существовал и еще один, не менее известный миф. Тот же Павсаний (V 13, 1) передает его так. Пелопс (его именем впоследствии якобы был назван Пелопоннес) влюбился в Гипподамию, дочь жестокого Эномая, царя Элиды, которому было предсказано, что он погибнет от руки своего зятя. Поэтому Эномай делал все возможное, чтобы его дочь не вышла замуж. Каждому новому жениху, сватавшемуся к Гипподамии, он предлагал состязаться в беге на колеснице. Во время состязаний Эномай догонял своего соперника и поражал его копьем. Когда очередь дошла до Пелопса, он подкупил возницу Эномая Миртила, и тот вынул основную чеку из колесницы своего господина. В результате его колесница, несшаяся на бешеной скорости, развалилась, а сам Эномай погиб. Пелопс, ставший одновременно мужем Гипподамии и властителем Писы (город в Элиде на реке Алфей), решил в память о своей победе устраивать каждые четыре года соревнования, получившие название Олимпийских игр.

На время проведения игр в Элладе прекращались всяческие распри и между враждующими сторонами устанавливалось перемирие. Олимпийские игры являлись всегреческим национальным

праздником и отмечались как великое событие в жизни всего эллинского мира. Победители Олимпиад, «олимпионики» (ὀλυμπιονίχοι), рассматривались как национальные герои. В их честь сочинялись музыкально-поэтические произведения, ваялись их скульптурные изображения. Слава в веках переходила на родственников и потомков олимпионика. Говорят, что один из семи мудрецов Хилон умер от радости, когда узнал, что его сын победил. В античном мышлении победа на Олимпийских играх являлась свидетельством некой избранности человека, его сверхъестественных возможностей и явного превосходства над остальными. Поэтому традиция нередко называла олимпиониками даже тех, кто никогда ими не являлся. Одна такая, явно ошибочная традиция приписывала Пифагору победу на Олимпийских играх в кулачном бою. Согласно античным обывательским воззрениям, знаменитому философу и естествоиспытателю для полной славы не хватало именно атлетических побед.

Эллинистические ученые даже вели летоисчисление «задним числом» (начиная с VIII в. до н. э.) по Олимпиадам, проходившим, как указывалось, каждые четыре года. Такие определения, как, например, «третий год 32 Олимпиады», или «второй год 27 Олимпиады» были для древних греков вполне конкретными датами исторической хронологии.

На Олимпийских играх не было ни музыкальных, ни поэтических состязаний. Они были полностью посвящены спорту. Но это вовсе не означает, что здесь вообще не звучала музыка.

Павсаний (V 7, 4) сообщает, что во время соревнований пятиборцев — «пентатлов» (πένταθλοι.) игралась авлема — сольная пьеса для авлоса (см. также Павсаний V 17, 4). Значит, когда происходили состязания по бегу, борьбе, метанию копья, дротика или диска, звучала музыка авлоса. Вероятно, в данном случае авлема представляла собой ряд разнохарактерных пьес (нечто наподобие сюиты), исполнявших при различных состязаниях. Вряд ли допустимо, чтобы музыка, сопровождающая выступления бегунов, была той же самой, которая использовалась во время борьбы. Ведь ее функция заключалась не в создании некоего звукового фона. При соревнованиях он был не нужен, так как все внимание зрителей было поглощено самим агоном, и звуки музыки оказывались скорее всего бесполезными. Кроме того, на громадной территории стадиона и ипподрома звучание авлоса не могло доноситься до всех групп многочисленных зрителей. Поэтому нужно предполагать, что музыка, скорее всего, исполнялась ради создания определенного настроения участников соревнований и исполнялась вблизи них. Ведь им необходимо было активизировать свою волю, сосредоточиться и собрать воедино все физические и духовные силы. Здесь музыка могла оказать неоценимую помощь.

На некоторых сохранившихся античных вазах рядом с соревнующимися часто изображен авлет. У Псевдо-Плутарха (26) присут-

ствует указание на то, что авлосовая музыка звучала в Аргосе на так называемых Сфенейских играх, полностью посвященных соревнованиям по борьбе (σθένειν — быть сильным). Известно также, что ватлетических соревнованиях принимали участие выдающиеся авлеты. Как уже указывалось, ученику великого Олимпа Гиера (VII в. до н. э.), который, по сведениям, умер очень молодым, приписывается создание специальной авлемы, носящей название «эндrome» (ἐνδρομή, от глагола ἐνδρομέω — пробегаю). Об этом говорится в трактате Псевдо-Плутарха (26): «...даже в наши дни сопровождение на авлосе является обычным [во время соревнований] пятиборцев. Однако [эта] музыка не представляет чего-то утонченного или древнего; она не рассматривается как [музыка, звучавшая] во времена тех мужей, подобно сочиненной для этого состязания Гиераксом, которая называлась „эндrome“. Тем не менее на авлосе играли даже если музыка была слабой и грубой». Эта ностальгия по старому доброму времени, ассоциировавшемуся с музыкой высокого качества, показывает, что даже на спортивных состязаниях в глубокой древности музыка играла важную роль и зачастую была высокого художественного уровня. Вряд ли оказывалось целесообразным использовать ее лишь для звукового фона. Все говорит о том, что она исполнялась специально для соответствующей эмоциональной настройки атлетов. Авлема эндrome, упоминающаяся у Псевдо-Плутарха, могла сопровождать соревнования по бегу, а также состязания по прыжкам.

Но вот закончилась спортивная борьба, и судьи — «агонотеты» (ἄγωνοῦνται) — обсудили выступления всех участников. Приближается торжественная минута провозглашения победителей. Волнения зрителей и участников состязаний достигают наивысшего накала. Кругом слышится возрастающий гул громадной массы народа. В усилении шума проявляется все увеличивающееся напряжение ожидания. Люди, даже стоящие близко, уже не различают слов друг друга. Нужна тишина, нужно успокоить толпу, иначе не слышно будет имен победителей. И тогда среди этого невообразимо шумящего людского моря, которое, кажется, уже ничто не может обуздать и унять, вдруг неожиданно раздается звучание авлоса. Авлет играет мелодию, призванную не только прекратить шум, но и успокоить разбушевавшиеся страсти. Музыка должна заставить всех уюмониться и затем вовсе замолчать. И она достигает своей цели. Мелодия, начавшись громко с высокого регистра, по мере затихания шума также постепенно стихает. Вот уже унимаются даже самые возбужденные и словоохотливые «болельщики». Все приготовились внимать решению агонотетов. В наступившем безмолвии очень тихо звучат заключительные звуки авлемы и в полной тишине провозглашаются имена победителей.

После того как каждому из них возлагались на голову оливковые венки, устраивалось шествие, сопровождавшееся звучанием авлосов и хоров. Впереди шли победители, одетые в одежды ярких цветов, увенчанные венками и держа в руках пальмовые ветви. Затем следовали музыканты и хористы. Звучали гимны во славу победителей, во славу их силы, ловкости и выносливости и, конечно, во славу основателей Олимпийских игр — великого Зевса и его сына Геракла.

Затем лучшие поэты и музыканты слагали торжественные оды в честь победителей. Причем сочиняли их самые достойные мастера. Достаточно сказать, что среди таких авторов, работавших «на заказ», были Пиндар и Вакхилид. Своими произведениями они прославили не только победителей состязаний, но и искусство древней Эллады.

Пифиады

Почти во всех остальных соревнованиях, наряду со спортивными дисциплинами, участвовала и музыка. На так называемых Немейских играх, проводившихся в Немейской долине, где, по преданию, Геракл одолел немейского льва (хотя существуют и другие мифологические версии об учреждении этих игр), музыкальные состязания были введены в более позднее время, после их возобновления дорийцами в 573 г. до н. э. Они совершались каждые два года — во второй и четвертый годы олимпийского цикла. Музыкальные конкурсы были обязательными и на истмийском празднике, проходившем на Истмийском перешейке каждый второй год Олимпиады, и «через раз» совпадали с Олимпийскими играми, но проводились не летом, а весной. Согласно мифу, их основателем был древнегреческий герой Тесей (см. Плутарх «Тесей» 25), установивший их в память своей победы над разбойником Синидом, который привязывал путников к верхушкам двух согнутых сосен, затем отпускал деревья, и они разрывали несчастных. Таким же способом Тесей покончил с Синидом и в честь этого события учредил игры, посвятив их Посейдону (правда, как и в других случаях, учреждение Истмийских игр иногда связывается с иными мифами; см., например, Аполлодор III 4, 3). Некоторое время праздник на Истме не совершался, но в 582 г. до н. э. он был возобновлен.

Однако самыми почетными для музыкантов были Пифийские игры, происходившие в Дельфах около святилища Аполлона, так как именно здесь проводились самые древние соревнования музыкантов. Флавий Филострат («Жизнь Аполлония Тианского» VI 10), сопоставляя Олимпийские игры с Пифийскими, говорит устами одного из своих персонажей — старейшины эфиопских мудрецов Феспасиона, что на первых «показывают лишь нагих ристателей», тогда как вторые проходят более интересно: здесь «играют на авлосах, бряцают на струнах и поют песни». Однако столь разнообразной музыкальная

конкурсная программа Пифийских игр стала намного позже, только с 586 г. до н. э. В древнейшую эпоху доступ на Пифиады имели лишь кифароды, другие музыканты не участвовали в этом состязании.

Наиболее распространенная версия причины основания Пифийских игр в Дельфах — победа Аполлона над чудовищем Пифоном (Пиндар «Пифийская ода» IX 1—75; Павсаний X 7, 2). После его убийства Аполлон якобы очистился от крови Пифона и с лавровой ветвью в руке пришел в Дельфы. В память этого события и были учреждены Пифийские игры, победителей которых также увенчивали венками из ветвей лавра. Согласно легендам, в архаичную эпоху праздник совершался один раз в восемь лет. Первоначально он состоял лишь из выступлений кифародов, исполнявших пеан в честь Аполлона.

Предания сообщают (см. Павсаний X 7, 2), что первым победителем Пифийских состязаний был некий Хрисофем с Крита, отец которого Карманор и очистил Аполлона от убийства. Источники не сохранили об этом музыканте никаких других сообщений. Считается, что после Хрисофема победителем был признан уже упоминавшийся Филаммон. Третьим же победителем признается сын Филаммона — Фамир, тот самый Фамир, который столь безуспешно пытался соревноваться с самими музами. Но если в состязании с музами он потерпел поражение, то в конкурсе певцов был удостоен победного лаврового венка.

Среди древнейших победителей Пифиад упоминается и некий Элевтер, который, согласно Павсанию (там же), оказался самым лучшим благодаря «сильному и приятному голосу, хотя он пел не свою песнь». Если было обращено внимание на то, что Элевтер выступал с произведением, сочиненным не им самим, а другим мастером, значит, это было необычное явление. Отсюда следует заключить, что большинство кифародов представляло на судагонотетов и публики наряду с исполнительским мастерством пл

Однако, согласно тому же самому источнику, великий Орфей «вследствие своего самомнения» не пожелал участвовать в Пифийском конкурсе. Его примеру последовал и Мусей, «во всем подражавший Орфею». Не известно, что же побудило Орфея отказаться от самого престижного для кифародов соревнования; и еще предстоит выяснить, почему возникло такое предание.

Павсаний (там же) пишет, что в Дельфы приходил Гомер, но он не мог участвовать в соревновании, потому что не умел играть на кифаре. По этой же причине не был допущен к состязаниям и Гесиод. Такие сообщения еще раз подтверждают, что древнейшие рапсоды не использовали музыкальных инструментов и поэтому не

принимали участия в Пифиадах, где тогда выступали только кифароды, мастерски владевшие своим голосом и одновременно аккомпанировавшие себе на кифаре.

Страбон (VI 1, 9) излагает забавное предание о соревновании двух кифародов — Евнома из Локр и Аристона из Регия. Он предваряет свое повествование сообщением о том, что между Регием и Локрами было глубокое ущелье. Из-за изобилия растительности, создававшей избыток тени и влажности, цикады, находившиеся на стороне Регия, безмолвствовали, а на локрийской стороне они постоянно пели, так как она была солнечной. В Локрах возвышалась статуя кифарода Евнома с цикадой, сидящей на кифаре. Она была создана в память о случае, происшедшем на Пифийских играх. Заимствуя излагаемый материал из утраченной работы историка IV в. до н. э. Тимея из Тавромения, Страбон пишет, что перед началом Пифийских соревнований Евном и Аристон поспорили, кому первому выступать (как видно, в те давние времена еще не был установлен порядок, принятый впоследствии, когда все участники соревнования разыгрывали жребий). Обращаясь к судьям, Аристон напомнил, что он происходит из Регия, основанного халкидянами, где из-за недорода по повелению оракула каждый десятый человек был посвящен Аполлону. На этом основании Аристон считал, что на аполлоновских Пифийских играх право первого выступления должно быть признано за ним, представителем Регия. Евном же утверждал обратное. Его аргумент сводился к тому, что регийцы вообще не имеют права участвовать в конкурсе, так как у них даже цикады не поют. Победил в соревновании Евном. Он же установил в Локрах уже описанную статую с цикадой на кифаре, ибо предание говорит о том, что во время выступления Евнома неожиданно лопнула одна струна кифары. Тогда появившаяся вдруг цикада вскочила на инструмент и своим голосом постоянно восполняла звук недостающей струны.

Все эти сказания, легенды и фрагменты исторических сообщений показывают, что в древности Пифийские игры были своеобразным музыкальным центром Эллады. Здесь выступали не только самые прославленные кифароды, но и проявлялись наиболее острые перипетии и конфликты музыкальной жизни, вызванные как художественными противоречиями, так и субъективными артистическими амбициями музыкантов. Правда, и здесь мы вынуждены довольствоваться лишь знакомством с аллегориями и иносказаниями, не всегда имея возможность проникнуть в их тайный смысл и в суть событий, послуживших для них основой.

Как свидетельствует Страбон (IX 3, 10), после так называемой Крисейской войны 595 г. до н. э., амфиктионы — представители союзных греческих городов, защищавших святилище в Дельфах, — в 590 г. до н. э. расширили программу Пифийских игр и дополнили ее конными и гимнастическими состязаниями. Однако Пифиады все

равно продолжали оставаться главным музыкальным конкурсом. С третьего года 48 Олимпиады, то есть с 586 г. до н. э., они стали проводиться раз в четыре года — в каждый третий год олимпийского цикла. Теперь в музыкальных состязаниях принимали участие не только кифароды, но и авлоды (певцы, сопровождаемые авлосом) и авлеты (солирующий авлос). Нам даже известны имена музыкантов, завоевавших первые призы по каждой дисциплине в 586 г. до н. э.: кифарод Меламп из Кефаллении, авлод Эхемброт из Аркадии и авлет Сакад из Аргоса (о нем подробнее будет рассказано позже).

Однако уже на следующей Пифиаде 582 г. до н. э. соревнования авлодов были отменены. По свидетельству Страбона (там же), их пение оказало неблагоприятное впечатление на слушателей и судей, так как оно показалось «очень суровым и грустным». Скорее всего, решающую роль здесь сыграла сила традиции и некоторый «академизм» Пифийского конкурса.

Эллины издавна привыкли к искусству кифародов, когда звучание голоса сочетается со звуками струнного инструмента. Этот жанр был запечатлен в мифах и являлся древнейшим. Не забудем, что кифара по архаичным представлениям квалифицировалась как «благородный» и «возвышенный» инструмент, инструмент самого аристократического из богов — Аполлона. Все это создавало некий ореол вокруг искусства кифародов, и на музыкальных конкурсах оно продолжительное время оставалось единственным.

Расширяя программу Пифийских игр, их устроители решились на введение авлетики. Она также имела давнюю традицию в Элладе, хотя и была связана с культом Диониса, а не Аполлона. С течением времени архаичные культовые противоречия отошли на задний план, а бурное распространение искусства авлетики заявляло о себе все решительней (достаточно вспомнить имена Олимпа, Гиеракса, Клона и других). Поэтому введение авлетики в программу Пифиад было лишь официальным признанием ее стремительного развития. Аналогичным образом развивалась и кифаристика. Поэтому на восьмой Пифиаде в 558 г. до н. э. она также была впервые узаконена как самостоятельная конкурсная дисциплина. Первым победителем по кифаристике оказался Агелай из Тегеи.

Что же касается авлодии, то здесь дело обстояло намного сложнее. Прежде всего, она совмещала явления, которые по традиционным представлениям с трудом сочетались: божественный человеческий голос, вдохновляемый музами, и дикий оргиастический авлос. Для «примирения» этих двух начал традиционному мышлению нужно было приложить значительные усилия. Кроме того, наверное не последнюю роль здесь играли и особенности восприятия совместного звучания голоса и авлоса: и тот, и другой возникают в результате вибрации воздушного столба и поэтому их ансамбль был лишен того специфического контраста, который присутствовал в дуэте голоса и

кифары, где сама акустическая природа выявляет главенство голоса и подчиненность инструмента.. Сюда же следует отнести еще одно немаловажное обстоятельство. Авлос — инструмент с достаточно сильным звуком, и для создания подлинного ансамбля необходимо наличие вокалиста, обладающего сильным голосом, и авлета, умеющего «усмирять» звучание своею инструмента. Понятно, что далеко не всегда возможен был такой идеальный дуэт, когда природные данные исполнителей совмещались бы с их профессиональным мастерством. Таким образом, существовало достаточно много причин для предубеждений относительно авлодии.

Правда, в античной музыковедческой литературе имеется источник, утверждающий, что пение под авлос приятнее, чем пение под лиру. Это пишется в «Проблемах» Псевдо-Аристотеля (XIX 43; об этом трактате см. стр. 123—124). Здесь отмечается, что важнейшей причиной приятного соединения звучания авлоса и голоса является их однотипность, так как они «возникают посредством дуновения»; соединение же голоса с лирой «нравится нам меньше», ибо их звуки создают «различие в ощущении».

При знакомстве с материалом из трактата Псевдо-Аристотеля следует учесть, что «музыкальные параграфы» этого памятника всегда вызывали много безответных вопросов и сомнений у самых основательных исследователей. Вполне допустимо, что и данный отрывок, посвященный «оправданию» ансамбля голоса и авлоса, является одним из многих испорченных мест, присутствующих в нем. Для подтверждения этого приведу следующее соображение.

В другом параграфе этого источника (XIX 9) в самой постановке «проблемы» явно проявляется несоответствие с содержанием ранее рассмотренного отрывка: «Почему мы слушаем с большим удовольствием сольное пение, когда оно звучит под аккомпанемент авлоса или лиры?» Таким образом, здесь признается эстетическая ценность как кифародии, так и авлодии. Это говорит о том, что параграф Псевдо-Аристотеля о превосходстве авлодии над кифародией требует серьезного анализа.

Каковы бы ни были их истоки и причины, ясно, что авлодия, вопреки общепринятой традиции, была однажды допущена на Пифийские игры и потерпела крах. Не исключено, что на Пифиаде 586 г. до н. э. был осуществлен своеобразный эксперимент, когда самому жанру и исполнителям был предоставлен случай продемонстрировать свои возможности. Сначала же жребия ослушались, и авлодия была исключена из программы Пифиад. Может быть, состав исполнителей, выступавших в авлодии, оказался не на должном художественном уровне и сразу же выявились все ее минусы. В результате авлодия уже никогда не звучала в конкурсных программах Пифиад.

Каждый исполнитель продолжительное время готовился к состязаниям. Приобретался достойный инструмент, подбирались специальный репертуар, соответствовавший традициям Пифиад. Могли готовиться старые, освященные временем произведения или сочиняться новые. Кроме того, каждому исполнителю нужно было иметь специальное одеяние, ибо все музыканты выходили на конкурсные выступления в особых длинных одеждах без пояса, называвшихся «ортостадиями» (ὀρθοστάδια) и «ксистидами» (ξυστίδες).

Однако ни одежда и ни какие-либо иные внешние атрибуты не могли способствовать победе на состязаниях. Здесь единственную и решающую роль играло профессиональное мастерство. Только оно должно было выделить лучшего исполнителя среди всех участников конкурса. Никакие другие обстоятельства не влияли на решение агонотетов. Это было хорошо известно как во всех уголках Эллады, так и во всем эллинистическом мире. Такой принцип отбора победителей навсегда запечатлелся в сознании людей и даже нашел свое отражение в литературе. Так, например, Лукиан («Неучу, который покупал много книг» 8—10) передает притчу, в основе которой лежит всенародная вера в справедливость судебных решений, принимаемых на Пифиадах. Вне зависимости от того, был ли этот рассказ создан самим Лукианом, или он бытовал в литературных кругах его времени, являясь неким продуктом фольклорного творчества, — его смысловая направленность совершенно очевидна.

Некий богатый тарентинец Евангел во что бы то ни стало хотел одержать победу на Пифийских играх. Однако он не отличался ни силой, ни ловкостью, ни быстротой ног. Поэтому многочисленные угодники, окружавшие Евангела и стремившиеся постоянно ему льстить, навели его на мысль, что он легко вышел бы победителем в соревновании кифародов. Ведь для этого достаточно лишь что-то спеть и проаккомпанировать себе на лире. Постепенно Евангел сам уверовал в возможность такого исхода дела и стал усиленно готовить к состязаниям. Сначала же жребия ослушались, и авлодия была исключена из программы Пифиад. Может быть, состав исполнителей, выступавших в авлодии, оказался не на должном художественном уровне и сразу же выявились все ее минусы. В результате авлодия уже никогда не звучала в конкурсных программах Пифиад.

Евангел, имея с собой великолепное пурпурное одеяние, шитое золотом. На всякий случай он даже припас себе драгоценный золотой венок, сделанный в форме лавровой ветви. Кроме того, его лира представляла собой настоящее чудо: она была из чистого золота, вся усыпана драгоценными цветными камнями, на ней были выгравированы изображения муз, Аполлона и Орфея. Немудрено, что лира Евангела всех повергла в изумление. Сначала же жребия ослушались, и авлодия была исключена из программы Пифиад. Может быть, состав исполнителей, выступавших в авлодии, оказался не на должном художественном уровне и сразу же выявились все ее минусы. В результате авлодия уже никогда не звучала в конкурсных программах Пифиад.

ожидании истинного наслаждения. Наконец Евангел ударил по струнам, извлекая из них «что-то нестройное и несуразное». Причем из-за полного неумения обращаться с инструментом на его лире сразу же лопнули одновременно три струны. Затем он начал петь, и на слушателей обрушилась лавина нескладных и к тому же немощных звуков. Естественно, что когда столь сладостное ожидание сменилось столь же комическим выступлением, среди слушателей начался невообразимый смех, а агонотеты, возмущенные нахальством бездарного неуча, приказали бичами выгнать Евангела вон. Был побит не только самоуверенный богач, но и его чудесная лира, из которой посыпались драгоценные камни. Когда страсти улеглись, выступил некий Евмел (от εὐμελής — мелодичный, хорошо звучащий) из Элей. Его лира была очень проста и сделана из обыкновенного дерева, а одежда «едва ли стоила десяти драхм». Но именно его пение произвело на слушателей и агонотетов неизгладимое впечатление, и он был провозглашен победителем. Так богатство и роскошь оказались бессильными перед подлинным искусством, а внешняя и показная красивость — ничемными перед истинной красотой настоящего творчества. Таков смысл рассказа, изложенного Лукианом.

Но не следует думать, что оформлению Пифийских игр вообще не придавалось значения. Многочисленные мероприятия, сопровождавшие игры, отличались большой роскошью и помпезностью. Готовились к ним не только участники состязаний. Ведь конкурсы были всего лишь кульминацией целой серии торжественных празднеств с множеством жертвоприношений и даров Аполлону. Греческий историк IV в. до н. э. Ксенофонт («Греческая история» VI 4, 29) повествует о том, как готовился к Пифиаде тиран Фессалии Ясон.

Все подвластные ему города собирали для жертвоприношений быков, свиней, овец и коз. Причем каждый город должен был дать определенное количество животных, чтобы в общей сложности получилась тысяча (!) быков и более тысячи (!) голов других жертвенных животных. Одновременно с этим Ясон обещал в награду золотой венок тому городу, который выкормит быка, достойного шествовать во главе ритуальной процессии. Таким же образом готовились к Пифийским праздникам другие тираны и властители Эллады. Поэтому Пифиады превращались в грандиозное представление, где религия и искусство выступали как единое неделимое целое, а все граждане являлись одновременно его участниками и зрителями.

Имена победителей музыкального конкурса с соответствующими посвящениями выбивались на мраморных стелах. Сами же стелы выставлялись на видных местах для всеобщего обозрения. Как правило, такие посвящения состояли из двух разделов. В первом указывался не только победитель соревнования, но и правители

(архонты), а также высшие должностные лица, при которых происходила Пифиада. Вторая часть начиналась с традиционной формулы «ἀγαθὴ τύχη» — «в добрый час», выражавшей пожелание успеха и удачи данному постановлению. Затем перечислялись награды и привилегии, предоставляемые победителям соревнований.

Ниже приводятся несколько посвящений с частично уцелевших памятников.

Первое из них относится к Пифиаде, происходившей в 134 г. до н. э. Посвящение рассказывает о женщине-музыкантше, имя которой не сохранилось. Судя по тексту, победительницей оказалась кифаристка, подвизавшаяся в качестве аккомпаниатора хора, — «славилась как певица. Упоминающееся в тексте посвящения слово «проксен» (πρόξενος — буквально: «защитник иноземца») обозначает лицо, оказавшее гостеприимство гражданам другого государства и получившее за это привилегии от него:

«При архонте Гагионе, сыне Эхефила, советниках первого полугодия: Никострате, сыне Эвдора, Ксеноне, сыне Аристобула, Тимокле, сыне Траса [решили]. Так как жительница Кум хоропсалтрия... дочь Аристократа, прибыв в Дельфы и призванная архонтами и городом, к тому же пела здесь богу и соревновалась два дня и отличилась на Пифийских соревнованиях, достойно [славя] бога и наш город, — в добрый час дано городу Дельфам на общем собрании с голосованием по закону прославить жительницу Кум... дочь Аристократа, и [поставить] ей медное изображение [и увенчать ее] славным венком бога, что по обычаю делается в Дельфах, и [наградить ее] тысячей драхм серебром; архонтам послать ей по закону и величайшие дары. Предоставить ей и [ее] потомкам в городе право гостеприимства, право первого вопрошения оракула, право первоочередного разбирательства ее жалоб в суде, право убежища, свободу от всех повинностей, почетное место на всех соревнованиях, которые проводятся городом. Мы предоставляем ей, потомкам [ее], право владения землей и домом и все привилегии, которые предоставляет город и другим прокседам и благодетелям. Написать это самое решение на самом видном месте святилища. Архонтам отправить копию этого решения в город Кумы, чтобы там знали».

Второе посвящение относится к Пифиаде 90 г. до н. э. Оно интересно тем, что перечисляющиеся благодеяния распространяются не только на самого победителя, но и на его брата. Кроме того, в этом посвящении перечень привилегий, получаемых пифиоником, завершается указанием на организацию торжественного пира в пританее — общественном здании, считавшемся символическим центром города-государства, где постоянно горел огонь в честь богини домашнего очага Гестии, где заседали должностные лица и где за государственный счет устраивались пиршества для особо почетных граждан и высоких иностранных гостей.

«При архонте Клеандре, сыне Тимона, советниках Полите, сыне Александра, Эвклиде, сыне Гераклеяда, Дионе, сыне Полиона, город Дельфы на общем собрании [постановил]. Так как органист элевтеринец Антипатр, сын Бревка, пришедший в Дельфы после того как к нему было послано посольство, и приглашенный архонтами и городом, великолепно соревновался два дня, как подобает прославил бога, город Элевтер и наш город, в котором и был увенчан на состязании ... [наградить] медным изображением и всеми другими почестями, которые он сам воздал богу. Соответственно этому в добрый час решено: прославить органиста элевтеринца Антипатра, сына Бревка, за благочестие и почтительность к богу и за отношение, которое он всегда проявляет к искусству, за благоволение к нашему городу; прославить брата его элевтеринца Кротона, сына Бревка, и дать ему и [его] потомкам в городе право гостеприимства, право первому вопрошать оракула, право первоочередного разбирательства его жалоб в суде, право убежища, свободу от всех повинностей, почетное место на всех соревнованиях, которые проводятся в городе, право владения землей и домом и все другие привилегии, которые существуют для других проксинов и благодетелей города. Архонтам послать им и величайшие дружеские дары. Звать их и людей с ними в пританею на общее угощение города. Написать решение архонтов в святилище Аполлона на самом видном месте и послать в город Элевтер, чтобы там знали».

Каждый человек, посещавший в Дельфах святилище Аполлона, читал такие посвящения и узнавал имена победителей, а по возвращении домой рассказывал о них своим землякам, а те — своим потомкам. Так слава победителей передавалась от одного поколения к другому. Когда на последующих Пифийских соревнованиях провозглашались новые победители, их имена постепенно затмевали старые. Но память о наиболее выдающихся музыкантах сохранялась долгое время.

Пифийские игры проводились на протяжении многих веков, вплоть до конца IV века. Последний раз они состоялись весной 394 г. при римском императоре Евгении (392—394 гг.). Но осенью того же года на престол был возведен Феодосии I Великий. Он был ревностным христианином и провозгласил христианство единственной религией Римской империи. С тех пор больше не могло быть Пифийских игр, вписавших много замечательных страниц в историю античного музыкального искусства.

Панафиней

Миф говорит, что земля некогда породила Кекропса, получело-века-полузмею, который основал город в Аттике. Колебатель земли Посейдон и воительница богиня Афина затеяли между собой спор о том, кому будет принадлежать новый город. Боги Олимпа присудили его Афине. С тех пор основанный Кекропом город называется

Афинами. Преемником Кекропа был Эрихтоний, сын бога огня Гефеста. Он очень долгое время правил Афинами и учредил в честь богини праздник, названный Афинейми. Эрихтоний был замечательным мастером по вождению колесниц и ввел в Афинах состязания на колесницах. «Паросская хроника» сообщает об этом в таких словах: «Когда Эрихтоний впервые запряг боевую колесницу, открыл состязание и назвал [его] Афинейми, он обнаружил изваяние Матери богов Кибелы». Хотя остается загадочной связь между статуей богини и Афинейми, ясно, что этот праздник существовал с мифических времен. Его отмечали не только при Эрихтоний, но и при следующих властителях Афин — Эрехтее, Пандионе и Эгее. Жена Эгея Эфра родила от бога Посейдона знаменитого греческого героя Тесея, который и стал новым правителем Афин. Согласно Павсанию (VIII 2, 1), именно при Тесее праздник Афины превратился в Панафинеи (то есть — «всеафиней»), так как он был отмечен «всеми афинянами, объединенными в один город», иными словами — всеми жителями Аттики, сплоченными вокруг Афин. Приблизительно то же самое сообщает и Плутарх («Тесей» 24).

В историческое время тиран Писистрат (560—527 гг. до н. э.) превратил Панафинеи в главное афинское празднество, отмечавшееся ежегодно и называвшееся Малыми Панафинейми. Одновременно с этим каждый третий год Олимпиады в первом месяце аттического календаря гекатомбеоне (соответствовавшем приблизительно периоду со второй половины июля по первую половину августа) с особой торжественностью и роскошью праздновались Великие Панафинеи.

Праздник начинался ночью торжественным бегом с факелами, а наутро устраивались спортивные и музыкально-поэтические соревнования. Плутарх («Перикл» 13) приписывает знаменитому афинскому государственному деятелю Периклу (495—429 гг. до н. э.) решающую роль в установлении такого порядка, при котором музыкальные состязания в Панафинях происходили регулярно, а не эпизодически, как это было до него. По сведениям Плутарха, именно Перикл добился специального декрета о музыкальных конкурсах. А когда сам Перикл был выбран судьей, то он якобы установил правила для конкурирующих кифародов, авлетов и кифаристов.

Как видно, когда-то существовало описание Панафинеев с порядком празднеств, видов музыкальных конкурсов, перечнем их участников и победителей. О таком документе сообщается в трактате Псевдо-Плутарха (8). Сам документ не сохранился, и сейчас очень трудно по ограниченному числу разрозненных материалов составить хотя бы приблизительную музыкальную программу Панафинеев.

Видимо, одной из характерных особенностей этих состязаний было участие в них рапсодов, исполнявших поэмы Гомера. Об этом сообщает Гесихий в статье «Одеон» (см. также: Элиан «Пестрые рассказы» V 2, 8).

Кроме того, в словаре «Суда» (статья «Лас») утверждается, что при Писистрате на Панафинейх были введены дифирамбические агоны. Такое сообщение также приоткрывает завесу над художественным своеобразием Панафинеев и заслуживает особого внимания.

Вспомним, что дифирамб первоначально посвящался только Дионису-Вакху и исполнялся исключительно на торжествах в честь Диониса — на Дионисиях. Впоследствии он использовался и в Ленеях, также связанных с культом бога виноделия. Но с течением времени в жанре дифирамба стали звучать и другие мифологические сюжеты. Об этом свидетельствуют такие названия дифирамбов, как «Данаиды» Меланиппида, «Мисийцы» Филоксена, «Ниоба» Тимофея и т. д. В результате появилась возможность включать дифирамб в различные праздники. Так, он звучит в Афинах на празднествах, посвященных Гефесту, Асклепию, Посейдону, а за пределами Афин его слушают в Дельфах, Фивах и Аркадии, на Самосе и Теосе. Причем везде его тематика весьма разнообразна и включает в себя самые разные мифологические действия. Такой обновленный дифирамб становится важной частью Панафинеев.

«Паросская хроника» (61) сообщает, что в 508 г. до н. э. впервые в Афинах состоялись соревнования мужских хоров: «При архонстве в Афинах Исагора... впервые стали состязаться хоры мужчин. [Тогда] победил [хор], который обучал халкидянин Гиподик». Участие в конкурсе хоровых коллективов накладывало отпечаток на организацию соревнований и на процедуру выявления победителей.

Дело в том, что хористы, выступавшие на конкурсе, набирались не только по музыкально-вокальным данным. Они представляли собой группу, собранную из конкретной филы — одной из территориально-политических общин. Следовательно, каждый такой хор, участвовавший в состязаниях, защищал честь и художественное достоинство значительного числа людей, живущих в одной местности и объединенных как государственно-административным делением, так, зачастую, связанных и крепкими родовыми узами. Поэтому любая фила была заинтересована в том, чтобы ее хор показал себя с наилучшей стороны. Здесь проявлялся местный патриотизм и все тот же агональный дух, во много раз усиленный тщеславными желаниями. Все это требовало активной работы по организации и подготовке хора. С этой целью из числа граждан той или иной филы назначался так называемый «хорег» (χορηγός, буквально — руководитель хора). Как правило, он был богатым человеком, а возложенная на него обязанность — «литургия» (λειτουργία) по набору хористов и их обучению («хорегия» — χορηγία) — считалась почетной и приравнивалась к таким важным общественным повинностям, как материальное обеспечение пиров, устраиваемых для членов всей филы (ἐστιάσις), священнных посольств (ἀρχιθεωρία) и снаряжение во время войны за свой счет военного корабля (τριηραρχία).

Правда, Платон однажды («Законы» II 665 а) употребил термин «хорег» для обозначения художественного руководителя хора, когда говорил о вдохновителях хоров — Аполлоне, музах и Дионисе. Как видно, такое толкование слова «хорег» дало основание Деметрию Византийскому (после III в. до н. э.) в четвертой книге его сочинения «О поэзии» (см. Афиней XIV 633 а—b) утверждать, что древние «не называли хорегами тех, кто нанимает хоры, как [их именуют] теперь, а [называли этим словом] руководителей хора, что [и] обозначает само название». Судя по всему, Деметрий Византийский отталкивался только от указанного платоновского фрагмента и от этимологии термина. Однако сейчас отсутствуют свидетельства, которые могли бы подтвердить такую точку зрения. Все имеющиеся материалы говорят о том, что хорег выполнял лишь функции организатора и мецената, но не более. Художественный руководитель обозначался другими терминами: «ἡγέμων» (гегемон) и «χορυφαῖος» (корифей), «ἀγέχορος» (агехорос) или «ἡγέχορος» (гегехорос) и др.

Хорег, прежде всего, нанимал людей, являвшихся его непосредственными помощниками в деле набора хористов, составления репертуара и обучения хора. Такие задачи возлагались на поэта и авлета. Первый возглавлял литературно-художественную часть, а второй — музыкальную. Но первоначально все эти обязанности исполнял исключительно поэт. В древнейшие времена он сам сочинял слова и музыку, либо «подбирал» музыку для созданного им текста из бытовавшего репертуара. Кроме того, он учил хоровиков петь и танцевать и сам во время выступления был в рядах хористов, выполняя функции корифея. Таким образом, он одновременно был и создателем произведения, и дидаскалом (διδάσκαλος — учитель), обучавшим хор. Известно, что еще в конце V в. до н. э. некоторые поэты сами танцевали на сцене. Авлет же выполнял довольно скромную задачу — аккомпанировал хору. В трактате Псевдо-Плутарха (29) сообщается, что в древности авлет играл подчиненную роль и даже свое жалованье получал от поэта. Но в процессе постепенного распада синкретизма античного искусства, когда каждый вид стремился к автономии и музыка приобретала все более самостоятельную роль, обязанности поэта-дидакала и авлета несколько перераспределились. Авлет стал музыкальным руководителем хора и музыкальным дидаскалом. К сфере деятельности поэта относилось лишь создание текста и литературно-сценическая дидакалия. Поэтому в сохранившихся надписях, относящихся к IV в. до н. э., под обозначением «дидакал» всегда понимался поэт. Что же касается более поздних надписей, то в каждом отдельном случае его содержание варьировалось. Это мог быть либо поэт, либо музыкант, либо специально нанятый человек, который сводил воедино поэтическую и музыкальную стороны произведения, не являясь ни одним из его авторов.

Неоднозначности понимания термина «дидаскал» во многом способствовало и другое немаловажное обстоятельство. Хоры начинают дифференцироваться по возрастным группам. Такое подразделение давало возможность выработать особые критерии при оценке выступлений каждого хора и сформировать специфический репертуар, соответствовавший художественным возможностям исполнителей различных возрастов. Возникают детские и мужские хоры, а затем на состязаниях появляются авлеты-дети и авлеты-мужчины. При этом, естественно, становится очевидной необходимость в дидаскалах, обучавших и воспитывавших юных хористов, танцоров и музыкантов. Их выступления на состязаниях были своеобразным отчетом тех, кто готовил их к конкурсу. Поэтому в некоторых надписях под дидаскалом понимался и учитель-воспитатель. Вот древнейшая из дошедших до нас таких аттических надписей, датируемая 270 г. до н. э. (правда, здесь существительное «διδάσκαλος» заменено одно-коренным глаголом «ἐδίδαξε»):

«Хорегом был народ, архонтствовал Пифорат,
при агонотете Трасилле, сыне Трасилла из Декалии,
победил [хор] детей [филы I Иппотонтиды, авлировал фиванец
Теон, обучал [хор] фиванец Проном».

А вот другая надпись того же времени, так как в ней фигурируют те же архонт (ἄρχων — правитель) и агонотет (ἄγωνοθέτης — судья):

«Хорегом был народ, архонтствовал Пифорат,
при агонотете Трасилле, сыне Трасилла из Декалии,
победил [хор] мужчин [филы] Пандиониды, авлировал
амбракиец Никокл, обучал [хор] аркадянин Лисипп».

Эти надписи говорят о том, что хорегамы могли быть не только отдельные лица, но и весь народ филадельфии, жертвовавший средства на организацию и обучение хора, так как его победа в соревнованиях была делом чести всех граждан филадельфии. Нужно иметь в виду, что стоимость подготовки одного хора мужчин, например в IV в. до н. э. в Афинах, могла подниматься до 2000 драхм (приблизительно 8.5 кг серебра), а на наиболее важных праздниках — даже до 5000 драхм (почти 22 кг серебра). Обучение и подготовка детского хора стоили 1500 драхм (около 6.5 кг серебра). Все это были немалые деньги, которые давали либо богатые хорегы, либо, как мы видим, собирали все граждане филадельфии.

Приведенные надписи, кроме того, показывают, что авлетов и дидаскалов нередко выписывали из других областей Эллады. И это также вынуждало идти на значительные материальные затраты. В разные исторические периоды и в различных местностях Эллады труд музыкантов оплачивался неодинаково, но высокопрофессиональные мастера всегда ценились достаточно дорого. Так, например,

Плутарх («О судьбе и доблести Александра» II 1) сообщает, что сиракузский тиран Дионисий пообещал некоему знаменитому кифароду, имя которого не указывается в источнике, серебряных 33.655 кг серебра) за одно выступление. Хотя Дионисий обманул кифарода и не дал ему обещанную вознаграждения, эта сумма показывает, во сколько оценивалось мастерство высокопрофессионального музыканта во дворцах владык V—IV вв. до н. э. По свидетельству Афиней (XIV 623 d), автор III в. до н. э. Аристей в своей книге «О кифародах» пишет, что знаменитому его современнику афинскому кифароду Амебу платили аттический талант (26.2 кг серебра) в день, если он выступал. Для сравнения напомним, что, по свидетельству известного греческого историка второй половины V в. до н. э. Фукидида («История» II 13), в период экономического расцвета Афин, во времена Перикла, вся их казна вместе с ежегодной союзнической данью имела 102 000 талантов. А так как для участия в агонах плохих музыкантов не приглашали, то естественно, что оплата «гастролеров» обходилась недешево. Вместе с тем целые филы и даже отдельные хорегы шли на расходы, ибо слава ценилась неизмеримо выше денег.

Ради этой славы Перикл (495—429 гг. до н. э.) воздвиг у подножия Акрополя величественное здание, названное «Одеон» (от ᾠδή — песня), специально предназначавшееся для Панафинейских музыкальных состязаний. Одеону была придана форма шатра персидского царя Ксеркса, от войск которого греки столь достойно отстояли независимость своего отечества в только что закончившихся греко-персидских войнах. Позднее, во времена оратора Ликурга (умер ок. 328 г. до н. э.), для тех же целей было воздвигнуто более крупное сооружение, названное Панафинейский театр. Здесь с еще большей торжественностью проходили Панафинейские музыкальные состязания.

Есть основания считать, что на Панафинеи получили доступ не только рапсоды, хоры, хоревты, кифароды и авлеты, но также и инструментальные ансамбли, называвшиеся «синавлией» (συναυλία — соединение приставки «συν», указывающей на совместность действия, и «αὐλία» — собирательное существительное от «αὐλός»). Это слово буквально обозначает совместное звучание чего-то с авлосом. Так, Поллукс (IV 83) употребляет его, упоминая об одновременном звучании нескольких авлосов: «В Афинах синавлией назывался какой-либо ансамбль авлетов, совместно играющих на Панафинейях» (словом «ансамбль» здесь переведено многозначное греческое слово «συμφωνία»). Однако этот термин использовался и при обозначении дуэта авлоса и кифары. По свидетельству Афиней (XIV 618 a), Сем из Делоса в пятой книге своей «Истории Делоса» писал: «Так как большинство не знает, что такое синавлиия, я должен объяснить. Это нечто вроде соревнования в согласии, [музыкально-звуковое] соот-

ветствие авлоса и лиры без слов». В тексте, приведенном у Афиней, — «соответствие авлоса и ритма без слов», что является явной бессмыслицей. Во-первых, такое словосочетание предполагает неоднородные сопоставления, так как сравнивается не инструмент с инструментом, а инструмент с ритмом. Во-вторых, «ритм без слов» сам по себе невозможен, а достигим только на инструменте, в вокальной партии или движении. Совершенно очевидно, что в рукописной традиции сочинения Афиней вместо слова «λύρας» каким-то образом ошибочно оказалось «ρυθμού».

Таким образом, синавлиа — это либо дуэт авлосов, либо дуэт авлоса и струнного инструмента. В первом случае партия одного авлоса — основная, а другого — сопровождающая, тогда как во втором — авлос ведущий, а струнный инструмент — аккомпанирующий.

Когда же древнегреческие музыканты говорили о дуэте кифары и авлоса, в котором кифара вела мелодическую линию, а авлос — сопровождение, то они употребляли выражение «енавлос кифарисис» (ἐναυλός κιθάρισις). Афиней (XIV 637 f) упоминает кифариста Лисандра из Сикиона, прославившегося в этом жанре.

Однако необходимо отметить, что понятие «синавлиа», как и большинство древнегреческих музыкальных терминов, неоднозначно. Иногда оно подразумевало исключительно аккомпанирующую роль авлоса. Так, например, Афиней (XIV 617 b) приводит случай, связанный с поэтом Пратином из Флиунта, современником и конкурентом Эсхила на 70 Олимпиаде (499—486 гг. до н. э.), который, согласно словарю «Суда», написал пятьдесят «драм» и тридцать две сатиры драмы для театра. Однажды «Пратин из Флиунта... обиделся на то, что авлеты отказались аккомпанировать хорам...». Здесь в значении «аккомпанировать» используется глагол «συναυλῆTv».

Скорее всего, «синавлиа» (συναυλία) как ансамблевая игра инструменталистов была одной из отличительных черт Панафинеев. Вполне возможно, что многие победители, засвидетельствованные в надписях, выступали не как солисты, а в качестве ансамблистов. Это соответствовало высокому уровню культуры панафинейского музицирования.

Была еще одна особенность Панафинеев. В программу этих музыкальных состязаний смогли «пробиться» авлоды, для которых участие в Пифиадах было невозможно. Сохранился мраморный фрагмент, найденный на Акрополе в Афинах. Он содержит запись о наградах, присуждавшихся на музыкальных состязаниях. На нем среди победителей кифародов, кифаристов и авлетов указаны и победители авлоды:

«Рапсодам

[первому I
второму.
[т]ретьему.

Кифародам

первому — золотой венок в 1000 драхм
[и- или-?] серебряный в 500 драхм
второму — в 700 драхм
третьему — в 600 драхм
четвертому — в 400 драхм
пятому — в 300 драхм

Мужчинам авлодам

первому в этом [состязании] венок в 300 драхм
второму — в...
третьему— в 100 драхм

Авлетам

первому — венок

Как мы видим, самые скромные призы были у авлодов. Сумев в Афинах перебороть традиционное отрицательное отношение к своему искусству и получив право участвовать в Панафинейях, они все же не смогли добиться того, чтобы их выступления оценивали по тому же «курсу», что и других конкурсантов. Их искусство считалось все же более примитивным.

Однако нужно отметить, что такие ценные награды стали присуждаться победителям значительно позже, когда участие в конкурсе стимулировалось уже не столько славой, сколько денежным вознаграждением. Первоначально же награды состояли из оливковых венков и амфор, наполненных оливковым маслом от священной оливы.

После того как завершались спортивные и музыкальные состязания, на следующий день в Афинах устраивалось грандиозное шествие с песнями и танцами, сопровождаемое звучанием различных инструментов. Во главе шествия несли так называемый пеплос — дорогостоящее разноцветное покрывало, изготавливавшееся в течение года девушками из лучших афинских семей под наблюдением жрицы храма Афины. Как правило, на пеплосе вышивались сцены из «Титаномахии», то есть из сказания о борьбе Зевса и Кроноса за власть над миром. Во время шествия пеплос находился на священном корабле, макет которого передвигался по улицам города либо на сделанных для этого колесах, либо на плечах мужчин. Затем шли девушки в белом, несшие специальную храмовую утварь, а потом в строго

установленном порядке шествовали граждане из различных сословий. Вся процессия очень медленно продвигалась по улицам Афин. Наконец, кортеж подходил к Акрополю и останавливался перед его входом. Пеплос торжественно снимался с корабля и под руководством жрицы храма Афины надевался на древнейшее изображение богини. Праздник заканчивался грандиозным обрядом жертвоприношений с огромным количеством жертвенных животных. Во время всего шествия, передачи пеплоса и жертвоприношений звучали религиозные гимны и музыка, исполнявшаяся на различных инструментах.

Конкурсомания

Кроме основных общенациональных агонов в различных областях древнего мира устраивались многочисленные местные празднества, где музыкальные соревнования входили обязательной частью в их программы. Эти праздники были связаны либо с местными религиозными культами, либо с определенными историческими событиями, либо устанавливались волей правящих здесь владык.

Так, в Арголиде, в городе Эпидавре, издавна почитался бог врачевания Асклепий, в честь которого устраивались праздники, где состязались артисты и музыканты. Эти празднества назывались здесь Великие Асклепии.

На севере Греции, в Беотии, проходили Эротидии и Мусеи, посвященные богу любви Эроту и музам. Они также не обходились без художественных конкурсов. Вот фрагмент из списка победителей такого соревнования в честь муз, запечатленный на камне и начинающийся все с той же традиционной формулы «ἀρχὴν τῆς» — «в добрый час» — решению жюри:

«В добрый час. При агонотете Флавии Павлине, при архонте Метродоре, сыне Онесифора, на состоявшемся в честь муз агоне победили:
автор просодия — теспиец Эвмарон, сын Александра, и афинянин Антифон;
глашатай — теспиец Помпей, сын Зосима;
трубач — фиванец Зосим, сын Эпикта;
автор энкомия в честь императора — служитель храма Помпилий Антоний Максим;
энкомий в честь муз —служитель храма Помпилий Антоний Максим;
автор [поэмы] в честь императора — коринфянин Эмилий Эпиктет;
автор [поэмы] в честь муз — теспиец Дамонейк, сын Дамона;
рапсод — коринфянин Эвтихиан;
исполнитель на пифийском авлосе — коринфянин Фабий Актик;
кифарист — никомедиец Теодот, сын Теодота;
автор древней трагедии — аспендец Аполлоний, сын Аполлония;
автор новой комедии — афинянин Антифон;
актер новой комедии — афинянин Антифон;
автор новой трагедии — афинянин Артемон, сын Артемона;
актер новой трагедии — афинянин Агатемер, сын Питоклея;
хоровой авлет — пергамец Госий».

Имена победителей показывают, что на конкурсе в честь муз совместно выступали и греки, и римляне. Несколько человек дважды удостоены звания победителя. Специалист по хвалебным песням, называвшимся энкомиями, служитель храма муз некий Помпилий Антоний Максим представил наилучшие произведения, прославляющие императора и муз, а афинянин Антифон был признан лучшим как автор и актер так называемой новой комедии, где идеи традиционных мифологических сюжетов преломлялись в ситуациях современной действительности. Что же касается крайне загадочного определения «новая трагедия», то нужно думать, что и здесь также подразумевается произведение, в сюжете которого действуют не боги и не герои, а смертные люди.

Здесь же в Беотии, в городе Орхомене, в древней столице племени миниев, совершалось празднество, именовавшееся Минин. На нем в основном повторялись древние культовые обряды и исполнялся древнейший музыкальный репертуар. В той же Орхомене проводился праздник Харитесий в честь божеств красоты и радости — харит, дочерей Зевса и океаниды Эвриномы. Большую часть Харитесий составляли музыкальные состязания. Вот надпись, увековечившая победителей одних Харитесий:

«Эти победили на соревновании Харитесий:
трубач—антиохиец с [реки] Меадр Менис, сын Аполлона;
глашатай — пафиец Зоил, сын Зоила;
рапсод — афинянин Нумений, сын Нумения;
эпический поэт — фиванец Аминий, сын Демоклея;
авлет — критянин Аполлодот, сын Аполлодота;
авлод — аргосец Родипп, сын Родиппа;
кифарист — эолиец из Кум (Пиний, сын Аполлодора, сына Фания;
кифарод — колхидец Деметрий, сын Пармениска;
актер трагедии — родосец Гиппократ, сын Аристомена;
актер комедии — фиванец Каллистрат, сын Экзакеста;
автор сатиры — фиванец Аминий, сын Демоклея;
актер — тарентинец Доротей, сын Доротей;
автор трагедии — афинянин Софокл, сын Софокла;
актер — фиванец Кавирих, сын Теодора;
автор комедии — афинянин Александр, сын Аристоны;
актер — афинянин Аттал, сын Аттала».

В Спарте мусические агоны начали устраиваться чуть ли не со второй половины VII в. до н. э. Они проводились в рамках праздника, называвшегося Карнеями и посвященного Аполлону.

Издавна были известны мусические состязания на знаменитом острове Эгейского моря Делосе (Павсаний IV 4, 1; IV 33, 2). Фукидид (III 104, 3—6) рассказывает, что на этот праздник съезжались вместе с семьями жители всех окрестных кикладских островов. Здесь устраивались хороводы и состязания певцов. Население со-

седних островов принимало в этом активное участие и даже посылало свои хороводы для выступления в конкурсах.

Аналогичные соревнования проводились и в других местах Греции — Эпидавре, Фивах, Лебадии, Берое. Жители Азии, входящие в эллинистическую орбиту, также не были лишены «агонистического духа». Во многих городах Вифинии, Лидии и Ионии устраивались подобные состязания. Они проходили в таких городах, как Никомедия, Никея, Сарды, Траллы, Эфес, Смирна, Пергам, Милет и других.

Таким образом, в каждом более или менее значительном городе эллинистического мира были свои собственные празднества, включавшие в себя музыкальные состязания. С течением времени в сознании людей они превращались в некую часть символа города и его облика. Когда кто-то говорил, например: «я из Афин» или «я с Делоса», то в сознании современников моментально всплывали не только географические координаты этих городов, не только известные исторические события, связанные с ними, но и обязательно знаменитые празднества со спортивными и мусическими конкурсами. Однако в Греции был город, который волею судеб оказался местом проведения двух грандиозных общеэллинских торжеств.

В Дельфах, издавна известных своими Пифийскими играми, со второй четверти II в. до н. э. стали проводиться еще одни соревнования, названные Сотериями. Для этого был конкретный исторический повод.

В 280—277 гг. до н. э. на Балканский полуостров вторглись полчища кельтов, которых греки называли галлами или галатами. Они захватили большую часть Греции и даже дошли до Дельф. Одной из целей захватчиков было ограбление Дельфийского святилища, в котором хранилось бесчисленное множество уникальных ценностей. Патриотизм греков и глубокое почитание национальных богов не могли допустить такого святотатства. Возле Дельф произошло решающее сражение между кельтами и объединенными силами греков (эолийцев, беотян и фокидян). Захватчики были разгромлены и бежали. В представлении греков эта победа была предопределена не их мужеством, силой оружия и талантом полководцев, а божественным провидением. Разве мог хозяин святилища, великий Аполлон, позволить надругательство над Дельфами? В сложившейся ситуации сами боги должны были встать на защиту святилища. И именно благодаря богам произошло его спасение. По решению этолийского союза, принятому в 278 г. до н. э., были установлены игры Спасения (по-гречески Σωτηρία — Сотерий). Они посвящались Аполлону Пифийскому и Зевсу Сотеру. Во все места Эллады были посланы гонцы с призывом принять участие в играх. Ответы не заставили себя ждать. Многие из греческих городов принимали такие декреты:

«...народ, желая участвовать в чествовании богов... постановляет: в добрый час, принять их [то есть этолийцев] предложение

и признать состязания Сотерий, которые этолийцы учреждают в благодарность за Спасение Дельфийского храма Аполлона и всей Эллады, с награждением победителей венками...»

Так как участие в Сотериях рассматривалось как национально-патриотический акт, то в художественных конкурсах было занято большое количество людей. Здесь были и солисты-рапсоды, кифаристы, авлеты, кифароды, а также детские и мужские хоры. Авлеты, сопровождающие хороводы, поэты и постановщики своих трагедий и комедий (в эпиграфических памятниках они отмечены как διδάσκαλοι — «дидаスカлы»), авлеты, сопровождавшие своей игрой эти театральные представления. Участниками состязания считались даже «гиматиомисты» (γυμνασιῶται). Под этим термином понимались люди, выдававшие хореуту театральные костюмы — «гиматии» (γυμνάσιον). Они могли давать их напрокат или продавать для спектаклей. Но самое главное — они были создателями костюмов. Нередко такие художники-модельеры являлись членами театральной группы, готовившей спектакль, и выполняли обязанности, близкие к функциям современного костюмера.

Некоторые сохранившиеся надписи, содержащие списки участников Сотерий, показывают, что ежегодно на них выступало до семидесяти человек. Представьте, сколь велика эта цифра в масштабах древнего общества, где все числовые показатели населения были во много раз ниже, чем ныне.

У нас существует уникальная возможность ознакомиться с именами участников Сотерий, проходивших в течение десяти лет (с 279 по 269 гг. до н. э.), так как они сохранились на специальных плитах, сделанных из мрамора, камня или других твердых материалов. Мы рассмотрим список только одного года — 272 г. до н. э. Пусть читателю не покажется скучным и однообразным перечень уже ни о чем не говорящих имен древнегреческих мастеров, ушедших в небытие вместе со своим искусством. Наоборот, попытаемся прочувствовать особенность обстановки, саму атмосферу событий и, несмотря на сложности, хотя бы приблизительно ощутить то, что принято называть «дыханием времени». Ведь за этими именами — живые судьбы музыкантов, хореутов, актеров, драматургов, годы их приобщения к художественному ремеслу и напряженная подготовка к предстоящим на Сотериях выступлениям. Артисты, съехавшиеся в Дельфы со всей Эллады (их имена мы сейчас узнаем), будут признаны победителями состязаний, и эта победа откроет для них путь к творческой славе. Однако многие участники соревнований не будут увенчаны венками победителя. Поэтому нужно представить себе не только накал страстей и волнений перед соревнованиями и во время их, но и всю гамму чувств участников агона после объявления решения судей: от ничем не сдерживаемой радости и ликования

победителей до разочарования и глубоких переживаний тех, кто не был отмечен агонотетами. Да, жизнь древнего артиста, как и артиста наших дней, была полна сложностей и перипетий.

Итак, год 272 до нашей эры. Дельфы. Список участников Сотерий:

«При архонте Аристагоре,
жреце закинфце Филониде, сыне **Аристомаха**, при иеромнемо-
нах [то **есть**, членах жреческой коллегии] этолийцах **Полифро-**
не, Телесте, Александре, Евктее, Мимнее, Эвнике, Лике, Поле-
мархе, Полемае, дельфийцах Архиаде, Мантее, гистиейце
Фитоне,
на агоне Сотерий соревновались

рапсоды — аркадиец Полимнест, сын Александра,
аркадиец Клиторий, сын Аристида;
кифаристы — миринец Эпикрат, сын Меандра,
пелленец Каллий, сын Поликсена;
кифароды — афинянин Андрокл сын Фокиона,
трониец Никон, сын;
хоревты-дети — беотиец Гераклиодор, сын Диогитиона,
афинянин Никон, сын Теомена,
беотиец Исменодор, сын Микиона,
халкидец Антиген, сын Булевта;
хоревты-мужчины — беотиец Аполлодор, сын Терона,
афинянин Лик, сын Дионисия,
. Менон, сын Антеннипа,
кеосец Фидакид, сын Фиданта,
византиец Энесидем, сын;
авлеты — эгинец Динон, сын Гераклида,
беотиец Никополь, сын Теогитона;
дидаскалы — халкидонец Гераклит, сын Талла,
беотиец Онисипп, сын Диона;
актеры трагедий — кассандрец Никид, сын Никандра,
опунтец Эвхарид, сын Эпихара,
мегарец Дамон, сын Эвдема;
авлет — хиосец Диопсант, сын;
дидаскал — аргосец Сатир, сын Симмаха,
гистиянин Тимоксен, сын Теотимида,
фессалиец Эратон, сын Филона,
аргосец Гераклит, сын Диона;
авлет — афинянин Харид, сын Харида;
дидаскал — боспорец, сын Хрисолая,
милетец Улиад, сын Калликрата,
этолиец Сотил, сын,
милетец Аристипп, сын Калликрата;
авлет — сикионец Пантакл, сын;
дидаскал — афинянин Лик, сын та;
актеры комедии — закинфец Филонид, сын, Аристомаха,
закинфец Ликид, сын Трасиксена,
элидец Гераклит, сын Гераклида;
авлеты — беотиец Филиск, сын Филона,
ахеец Дион, сын Тевдора,
гераклеец Дионисий, сын Сима,
беотиец Никомах, сын Поликлида;
авлет — навкратидец Клитий, сын Мендая;

дидаскал — беотиец Кепсисодор, сын Каллия,
киренец Поликрат, сын Евдокса,
афинянин сын Гигесия,
афинянин Диокл, сын Диокла;
авлет — беотиец Ксантипп, сын Мойрагена;
дидаскал — мегарец Менекрат, сын Потиды,
халкидец Клеоксен, сын Ахая,
амбракиец Епитим, сын
. Филиск, сын Дарейка;
авлет — афинянин,
дидаскал — беотиец Диогит, сын
комические хоревты — ибиденец Дромар, сын Тисамена,
афинянин Теодот, сын Теодота,
сикioneer Терсин, сын Никодима,
беотиец Аристокл, сын Каллия,
мегарец Дионисидор, сын Памфила,
сикioneer Мосх, сын;
гиматиомисты — саламинец Стратокл, сын Аполлодора,
солеец Никон, сын Менеклея,
гераклеец Дионисий, сын Дионисидора».

К сожалению, история не сохранила для нас имена артистов, оказавшихся победителями на этих Сотериях, хотя они каждый раз фиксировались.

Но вот прошло сорок шесть лет, в течение которых каждый год проводились Сотерии, на которых были и победители, и побежденные. В этом, 226 г. до н. э. также были выбиты на камне имена участников художественных состязаний. Возможно среди них находились внуки и правнуки артистов, участвовавших в Сотериях 272 г. до н. э. Однако эта надпись не сохранилась. Зато уцелел отрывок другой, содержащей имена победителей. Вот перевод этого уцелевшего фрагмента:

«При агонотете Ксене, этолийце из Трихонея, сыне Гелланика, иеромнемонах этолийцах Крареиде, Телипале, Пиррай-те, Аристомахе, Тимофее, Филле, Этолионе, Александре, Пиррне, Сотионе,нионе, Лисимброте, Гибристе, Писикле, хиосце — Никие, дельфийцах — Мнасоне, Вабиле, на Сотериях победили:

рапсод — Никий,
кифарист — коринфянин Филоксен, сын Ксенниада,
кифарод — этолиец Теофраст, сын Эва...ха;
авлет-мальчик — беотиец Гермионд, сын Никия,
руководитель детей — ... Ев...,
авлет-мужчина — сикioneer Ник..., сын Тимодема,
руководитель мужчин — беотиец Деме..., сын Агатофана,
комический актер — гистиянин Амикл, сын ... фрая.»

Многочисленные праздники с музыкальными соревнованиями учреждались тиранами, полководцами, консулами, императорами. Особенно показательна в этом отношении деятельность Александра Ма-

кедонского (356—323 гг. до н. э.). Шествие его победоносного войска было отмечено целой серией состязаний, в том числе и художественных.

Так, на самой заре своей государственной деятельности, когда он лишь начал осуществлять македонскую экспансию на Пелопоннесе, Александр покорил главный беотийский город Фивы. Возвратясь в Македонию и принеся жертвы Зевсу Олимпийскому, в честь своей победы он учредил в древней столице македонских царей, в Эгах, праздничные состязания и даже назвал их Олимпийскими (кстати, такое наименование в древнем мире носили не только знаменитые игры, проходившие в Олимпии; олимпийскими назывались игры в Эпидавре, Берое, Эфесе, Смирне, Кизике). И, как добавляет Квинт Курций Руф (I 11, 1), «установил еще и состязания в честь муз».

Когда Александр прибыл со своим войском в Египет, то, находясь в Мемфисе, он принес жертвы одному из важнейших местных божеств Апису (изображавшемуся в виде быка с треугольным белым пятном на лбу) и провел праздничные состязания «гимнастические и мусические» (там же, III 1, 4). На них съехались знаменитости со всей Эллады. Естественно, здесь невозможно было обойтись без греческих кифародов, авлетов и кифаристов. В сообщении, изложенном в работе Афиней (XII 538 b-f), пишется, что во времена Александра Македонского участники мусических соревнований выступали в следующей последовательности: рапсоды, кифаристы-солисты (ψιλοκιθαρίσταί), кифароды, авлоды, авлеты, актеры трагедии, актеры комедии и, наконец, псалты. Под последним термином в Древней Греции подразумевали кифаристов, игравших без плектра, пальцами.

Вступив в древнюю столицу Финикии Тир, Александр-завоеватель и здесь устроил аналогичные соревнования (Квинт Курций Руф III 6, 1). Отмечая свою победу над индами, он учредил такие же «мусические и гимнастические соревнования» на берегу Персидского залива (там же, VI 28, 3). После смерти своего друга и соратника Гефестиона Александр также задумал устроить в его память «гимнастические и мусические состязания» (там же VII 14,10). Из текста Квинта Курция Руфа трудно понять, состоялись они или нет. Правда, он передает дошедшие до него слухи, что якобы через некоторое время участники «гефестионовых состязаний» выступали на похоронах самого Александра Македонского, который ненадолго пережил своего друга.

Перечисление этих спортивных и художественных соревнований во время войн Александра Великого не должно создать впечатление, что его походы были неким сплошным праздником спорта и искусства. Они устраивались в перерывах между жесточайшими битвами, как отдохновение после тяжелых кровопролитных боев.

Отдать дань великому агонистическому духу с привлечением искусств являлось древнейшей традицией, которой следовал не только

Александр Македонский. Многие римские императоры также соблюдали этот обычай.

Октавиан Август (23 г. до н. э.—14 г. н. э.), разбив в морском сражении 2 сентября 31 г. до н. э. при Акции (у западного побережья Средней Греции) своего соперника Марка Антония, в память о победе учредил Акцийские игры. Они проводились в юрде Никополе (буквально — «город победы»). Как можно понять из сообщения Страбона (VII 7, 6), здесь издавна существовали игры, посвященные Аполлону Актийскому, а значит, в их программе должны были быть музыкальные конкурсы. Октавиан Август придал им несколько иную направленность, приспособив древний обычай к чествованию собственной победы.

При том же Августе были учреждены Столетние игры, посвященные основанию Рима (753 г. до н. э.). Это был грандиозный религиозный, спортивный и художественный праздник. Его предполагалось отмечать через каждые сто лет. Многие римские императоры мечтали, чтобы такой юбилей пришелся как раз на их правление. Ведь Столетние игры служили не только славе Рима, но и прославлению императора, отмечающего эту знаменательную дату. Поэтому всегда находились угодливые «историки», помогавшие своему монарху посредством разного рода толкований слова «век», а также с помощью многочисленных и запутанных летоисчислений доказать обоснованность проведения Столетних игр в требуемое время. Известно, что при самом Августе Столетние игры состоялись в 17 г. до н. э., при императоре Клавдии в 47 г., а при Домициане — в 88 г.

Один из самых жестоких и безжалостных римских властителей, запечатлевшийся в истории как некое исчадие ада, Нерон (54—68 гг. до н. э.), учредил особые игры и назвал их своим именем — Неронии. Его всепоглощающая любовь к музыке (о ней мы еще поговорим отдельно) предопределила важное место музыкальных соревнований на Нерониях, которые проводились с неопикуемой пышностью. Когда же Нерон позорно закончил свое бесславное правление, то, чтобы изгладить из памяти потомков не только дела этого облеченного императорской властью изверга, но и само его имя, Неронии были упразднены. Однако спустя сто семьдесят лет, император Гордиан III (238—244 гг.) пытался возродить Неронии. Но годы его правления были сочтены, а попытка возрождения игр, связанных со столь непопулярным именем, была заранее обречена.

Император Домициан (81—96 гг.) учредил состязания в честь Юпитера Капитолийского. Они проводились каждые пять лет, и их программа включала гимнастические и музыкальные соревнования (Светоний «Домициан» 4). Здесь наградами отмечались не только кифароды и кифаристы-солисты (psilocitharistai), но также кифаристы, сопровождавшие своей игрой выступления хороводов.

(chorocitharistai; в существующем русском переводе Светония все эти детали исчезли). Для большей помпезности Капитолийских игр Домициан велел построить на Марсовом поле по греческому «образу и подобию» Одеон, вмещавший более десяти тысяч зрителей. Все римляне, присутствовавшие на играх, чувствовали себя настоящими древними греками времен Перикла. Даже сам Домициан одевался в тогу «на греческий манер». Такое великолепие и грандиозность всех сопровождавших агон мероприятий делали его самым знаменитым во всей империи. Выигранная там победа означала первенство не только в Риме, но и во всем римском мире. А это по тогдашним представлениям соответствовало всему цивилизованному миру.

Страстью к состязаниям отличались не только императоры. Например, по свидетельству Цицерона («Об ораторе» 18, 57), консул 51 г. до н. э. Марк Марцелл Клавдий был чрезвычайно предан делу устройства игр. Более того, даже самые низкие сословия воспринимали игры как приятную и необходимую традицию. Для того чтобы они могли сами участвовать в состязаниях, в Риме ежегодно с 12 по 14 ноября проводились так называемые «плебейские игры» (хотя никаких конкретных сведений о музыкальных конкурсах в их программах не сохранилось).

Несколько неясным на античных конкурсах представляется облик судей. Выявление победителей было не простым делом. Поэтому судьи назначались из числа самых уважаемых граждан, чья объективность была вне сомнений (во всяком случае там, где волеизъявление агонотетов не ограничивалось диктатом владык). Победитель определялся путем подсчета голосов, поданных судьями за каждого участника соревнований. Правда, остается непонятным, насколько учитывалась при назначении агонотетов их осведомленность в вопросах искусства. Известны случаи, когда выдающиеся мастера, участвуя в агонах, не оказывались в числе победителей, а награду получали музыканты, не оставившие никакого следа в истории античного искусства. Конечно, в любом конкурсе результат зависит от многих слагаемых: от мастерства выступающего, его эмоционального состояния, программы и т. д. Но не последнюю роль здесь играют и судьи, глубина их понимания искусства, их художественные вкусы и добросовестность. Однако в сохранившихся материалах судьи стоят как-то в тени, и очень трудно осмыслить, кто они такие. Иначе говоря, жюри остается одной из загадок античных художественных агонов.

Как уже указывалось, в древнейшие времена наградой на мусических состязаниях была ветка «аполлоновского дерева» — лавра. Таким образом музыкант-победитель как бы отмечался важнейшим и самым знающим судьей — самим Аполлоном. Впоследствии в качестве награды победителю вручался треножник. Эта процедура

совершалась в торжественной обстановке, нередко под звуки песни, называвшейся «песня, сопровождающая треножник» — «**τρίποδιφορικὸν μέλος**» (Прокл «Хрестоматия» 27). Несмотря на то, что треножник представлял собой довольно значительную материальную ценность, он рассматривался как символ художественного мастерства его владельца и обычно посвящался богу. Нередко победитель агона делал на треножнике посвятельную надпись и оставлял его в храме. С этой минуты треножник словно принадлежал только богу, и никто из победителей даже не помышлял забрать его. Геродот (I 144) рассказывает случай, когда после одного из состязаний в честь Аполлона Триопийского некий галикарнасец по имени Агасикл вопреки обычаю унес треножник домой и повесил его на стене. В наказание за это пять городов (Линд, Иалис, Камир, Кос и Книд) отстранили шестой город, Галикарнас, от участия в агонах.

Известны случаи, когда победители конкурсов воздвигали в честь своей победы даже целые монументы. По их убеждению, слава музыканта-победителя должна была быть закреплена в веках не только соответствующей записью на мраморной колонне и преданиями о мастерстве художника, но и величественным памятником. По свидетельству Афиней (VIII 351 e—f), знаменитый афинский кифарод IV в. до н. э. Стратоник, одержав победу на состязании в Сикионе, соорудил в святилище Асклепия посвятельный монумент в виде военного трофея и сделал на нем такую надпись: «[Воздвиг] Стратоник, [захватив первенство] у плохо играющих на кифаре».

С течением времени на различных состязаниях и играх в качестве премии стали даваться денежные вознаграждения. Для многих музыкантов-профессионалов такие премии оказывались основным источником существования. Судя по сохранившимся материалам, на многочисленных агонах в разные времена для победителей устанавливались неодинаковые денежные премии. Как правило, главный приз предназначался кифароду, поскольку его искусство считалось самым почетным и сложным. Поэтому величина денежных вознаграждений музыкантов на агонах всегда зависела от премии кифарода: чем выше его приз, тем выше призы и остальных музыкантов. На одном из мраморных обломков, обнаруженных близ города Афродисиады, находившегося на границе Фригии и Карики, указывались такие премии:

«сальпинксисту — 150 денариев
глашатаю — 150 денариев
кифароду-мальчику — 150 денариев
пифийскому авлету — 200 денариев
[кикли]ческому авлету — 150 денариев
кифароду-мужчине — 500 денариев».

Другой фрагмент этого же столба сообщает:

«хоровому кифаристу — 500 денариев
хоровому авлету — 750 денариев
кифароду — 1500 денариев».

Иногда применялся другой принцип распределения призов. Вот надпись из Малой Азии, в который указываются и вторые премии:

«сальпинксисту — 500 денариев
глашатаю — 500 денариев
автору энкомия — 750 денариев
поэту — 750 денариев
пифийскому авлету — 100 денариев
для второго — 350 денариев
солисту-кифаристу — 1000 денариев
для второго — 350 денариев
кифароду-мальчику — 750 денариев
для второго — 250 денариев
хоровому авлету — 1500 денариев
для второго — 500 денариев
трагическому хору — 500 денариев
хоровому кифаристу — 1500 денариев
для второго — 500 денариев».

Велики или малы эти денежные призы, вручавшиеся победителям?

Сейчас уже невозможно точно и однозначно определить реальную величину каждой суммы. Во-первых, подлинная ценность денария изменялась и в различных местах была неодинаковой. Во-вторых, не всегда и не везде в обращении были денарии одной и той же стоимости. Приблизительное представление о фактических размерах приведенных денежных призов читателю помогут составить следующие сведения: в I в. до н. э. в Риме дрозд стоил 3 денария (Варрон «О сельском хозяйстве» III 2), во II в. девочка-рабыня шести лет оценивалась в 205 денариев (деревянная табличка 139 г., найденная в Дакии), трубач при носителе высшей власти в римской колонии (duumvir) получал ежегодно до 217 г. до н. э. 30 денариев, а впоследствии — 75 (фрагмент надписи из Урсо в Беотике, Испания), во времена Диоклетиана (284—305 гг.), когда в обиход вошли менее ценные денарии, учитель греческого и латинского языков получал их ежемесячно в количестве 200, а учитель арифметики — 75, брадобрею же за одного человека платили 2 денария (эдикт Диоклетиана).

Для более ранних исторических периодов материальные «завоевания» музыкантов-победителей рассматривались как фактор побочный и несущественный. Самым важным результатом считались твор-

ческие достижения, художественное превосходство над соперниками. И именно это оценивалось как наиболее значимый итог агона. Звание победителя настолько высоко котировалось, что даже родство с ним было почетно. Плутарх («Лисандр» 18, 9) рассказывает, как шестикратный победитель на Пифийских играх кифарод Аристоной предложил спартанскому полководцу Лисандру (конец V в. до н. э.) объявить себя его сыном. В согласии с воззрениями эпохи, Аристоной был глубоко убежден, что Лисандру будет бесконечно лестно считаться отцом столь знаменитого музыканта.

Однако с течением времени материальные блага победителей агонов становились все более и более заманчивыми. Постепенно величина денежного вознаграждения сделалась своеобразным критерием уровня агона: чем выше были денежные призы, тем охотнее именитые музыканты съезжались на конкурс. Такая тенденция не могла не сказаться на художественном уровне соревнований. Когда прежде, в древности, целью состязаний было выявление мастерства и художественных идеалов каждого выступающего, естественно, что на агонах сталкивались самобытные творческие индивидуальности. Конечно, абсолютное большинство самых высочайших художественных достижений античной музыки не было связано с агонами. Они возникали в иной музыкальной жизни, лишенной конкурсной суеты и шедшей как бы параллельно бурным событиям, происходившим на состязаниях. Однако все же неслучайно на знаменитых эллинских агонах VI—IV вв. до н. э. иногда появлялись музыканты, которые создали свое направление в древнегреческом искусстве (Терпандр, Тимофей, Сакад, Фринис и другие). В последующие эпохи все было намного проще и цель у всех была единая: любой ценой добиться успеха у судей и, главное, — у толпы слушателей. Одобрение массы слушателей давило на жюри и становилось одним из решающих аргументов при определении победителя. Такое влияние толпы ощущалось уже во времена Платона (см.: «Законы» III 700 e). Но впоследствии оно стало решающим. Дело нередко доходило до того, что слушатели не соглашались с мнением жюри. Так, Элиан («Пестрые рассказы» III 43) сообщает, что однажды на соревнованиях в честь богини Геры граждане южноитальянского города Сибариса, обсуждая выступление какого-то кифарода, повздорили и даже схватились за оружие.

Все это были явно негативные тенденции, которые отодвинули на задний план стремление к утверждению на мусических агонах художественных принципов и постепенно превратили их в способ профессионального заработка и общедоступное зрелище, далеко не всегда удовлетворяющее взыскательные вкусы.

ОЧЕРК ШЕСТОЙ ЗВУКИ АМФИТЕАТРА

От дифирамба к трагедии

Знаменитый римский философ Лукреций (ок. 94—55 гг. до н. э.) в своей дидактической поэме «О природе вещей» (I 150) четко и афористично сформулировал мысль, широко известную в древнем мире: «Из ничего — ничто» (ex nihilo nihil), то есть «ничто не возникает из ничего». Эта идея, бесчисленное множество раз иллюстрировавшаяся самой природой и историей человеческого общества, блестяще подтверждается происхождением столь удивительного явления, как театр.

Действительно, театр возник не «из ничего», а из целой серии взаимосвязанных феноменов, обусловленных нравственным и историческим уровнем развития общества, его способностью к художественному освоению жизни, бытующими фольклорными традициями.

В конце прошлого века Фридрих Ницше высказал мысль, сформулированную им в названии известной работы «Рождение трагедии из духа музыки». Споры нет, музыка оказала решающее влияние на возникновение не только трагедии, но и всего, что связано с театром. Но знаменитый немецкий философ не мог не знать, что театр вырос, прежде всего, на фундаменте языческой религии. Вернее, его истоки идут от вполне конкретного ее культа. Пантеон язычества был перенаселен, и многие его божества, благодаря яркости и драматизму своих ипостасей, могли послужить символом зарождающегося театра. Разве не правомочен был бы театр Зевса или Аполлона, театр Артемиды или Гермеса? Каждое из этих божеств имело в своей мифической биографии достаточное количество насыщенных страстями страниц как драматических, так и комических, чтобы послужить объектом для театрализованного воплощения. И вместе с тем судьбе было угодно, чтобы из всего сонма языческих богов театр начал свой путь от культа Диониса. Но судьба и случайность несовместимы. Значит, именно в ипостаси Диониса было заложено то семя, которое с самого начала способствовало зарождению театра будущего. Поэтому древнегреческий театр возник из дионисийского духа, являвшегося неотъемлемой частью античной религии.

Кроме того, вне поэзии ни о каком театре не могло быть и речи. Конечно, здесь не подразумевается поэзия, возвращенная во дворцах владык или именитых граждан. Поэзия театра взлелеена извечной рекой народного творчества, на многие века опередившей письменность. Такая поэзия распространялась и жила в среде, лишенной не только книг, но даже самой грамотности (в ее обычном смысле). Значит, древнегреческий театр возник и из духа античной поэзии.

К тому же, театр не состоялся бы без поэтики движения человеческого тела, без образной жестикуляции рук. В противном случае зарождающаяся художественная форма, обладая скрытой динамикой, была бы обречена на внешнюю статику, которая воздвигла бы непреодолимый барьер между театрализованной идеей и ее восприятием. Следовательно, древнегреческий театр возник и из духа пляски.

Скорее всего, когда Фридрих Ницше говорил о возникновении трагедии из духа музыки, он имел в виду не просто музыку как вид искусства, а некую ее объединяющую роль. В самом деле, религиозный дионисийский экстаз, поэзия народных преданий и танцевально-мимическое начало могли быть объединены в единую художественную форму только музыкой. Без нее все части театрального действия оставались бы разрозненными элементами, не связанными в цельный живой организм. Музыка послужила некой общностью, где сошлись и взаимодействовали сравнительно обособленные формы художественного мышления. Более того, она их настолько сцементировала, что был создан новый тип творчества, получивший вначале наименование «τά δρώμενα» (та дромена).

Это название, представляющее собой субстантивированную форму причастия от глагола «δράω» (действовать), обозначало «деяния», «дела» и являлось предком современного термина «драма». Понятно, что объединению религиозных верований, поэзии и танца в лоне музыки способствовал синкретизм античного художественного мышления, без которого немыслимо было бы это сложное соединение. Поэтому можно смело сказать, что «та дромена» — кульминация древнего художественного синкретизма.

Конечно, объединяющая функция музыки в новом жанре во многом и предопределила ее главенство. Как мы уже выяснили, любой союз различных искусств не является сообществом равноправных, а образует своеобразную иерархическую систему, где ради существования самой системы власть добровольно отдается какому-либо из искусств. При рождении театра таким гегемоном оказалась музыка. Безусловно, распад античного художественного синкретизма не пощадил даже свое собственное последнее детище — театр. И здесь также начались процессы, приведшие к тому, что музыка постепенно теряла бразды правления и в конце концов превратилась

лишь в одно из художественных средств театрального искусства. Но это случилось гораздо позднее. При рождении же театра главенство музыки было бесспорным.

Попытаемся проследить, как возникло столь удивительное достижение античного творческого духа. Для этого нам опять придется вспомнить о некоторых религиозных обрядах, связанных с культом Диониса.

В сознании древних греков он воплощал живой, изменяющийся мир природы, где действует закон постоянного зарождения и разрушения и ни на мгновение не прекращается извечный процесс обновления. Плутарх («Об Е в Дельфах» 9) свидетельствует о том, что древние прорицатели (θεολόγοι) давали имя Диониса всяческим превращениям и перемещениям составных элементов в воздухе, воде, на земле, в космосе, растительном и животном мире. Поэтому культ Диониса был неотделим от динамичного восприятия природы. Музыкальное оформление этого культа должно было обращаться к эмоциональным звуковым последовательностям, выражавшим патику метаморфоз природы, ее переходов из одного состояния в другое, вечную ее подвижность и переменчивость.

Наиболее полное воплощение такая музыка получила в дифирамбе. По словам Прокла («Хрестоматия» 14), «дифирамб стремителен, проявляет иступленность посредством танца, создает состояние, подобающее богу [Дионису], воздействует ритмами и используемыми [в нем] более грубыми словами». Так культовая песня в честь Диониса, сопровождающаяся вакхическим танцем, создавала у ее исполнителей и зрителей оргиастическое состояние (некую «древне-греческую нирвану»), без которого невозможно было приобщиться к дионисийству.

Конечно, сюжет дифирамба первоначально был посвящен только событиям, связанным с Дионисом. Хотя от тех ранних времен не сохранилось ни одного дифирамба, нетрудно догадаться, что его сюжетом могло служить и повествование о преследовании Диониса жестоким царем эдонов Ликургом, и предание о дочерях царя Орхомены Миния, долго не желавших признать культа бога, и тирреюских морских разбойниках, намеревавшихся продать Диониса в рабство, о печальной судьбе Икария, погибшего из-за виноградной лозы, подаренной ему Дионисом, о фригийском царе Мидасе, который упросил Диониса сделать так, чтобы все, к чему он прикоснется, превращалось в золото. Существовало много мифологических сюжетов из «дионисийской жизни». Все они издавна были хорошо известны и, каждый раз заново переживаемые, оказывали решающее воздействие на исполнителей дифирамбов и слушателей, на их музыкально-поэтическо-танцевальное поведение. Это можно назвать «дионисийской» или «вакхической» поэзией. В ней не было ни одного элемента, не связанного с культом Диониса. В ней не было ни одного элемента, не связанного с культом Диониса. В ней не было ни одного элемента, не связанного с культом Диониса.

стическую атмосферу дифирамба. Не случайно именно эти его свойства отмечены в вышеприведенном отрывке из сочинения Прокла.

Дифирамб нередко служил музыкальным оформлением дионисийских жертвоприношений. Чаше всего на алтаре бога закланию подлежало животное, посвященное Дионису, — козел. Было популярно изображать в виде козла даже самого Диониса. Многие участники дионисийских шествий-комосов одевались в козлиные шкуры. Вполне возможно, что дифирамб, сопровождавшийся во время таких комосов бурными танцами, назывался «комодия» (χομῳδία, от χῶμος — вакхическое шествие и ᾠδή — песнь). Когда совершалось жертвоприношение и кровь жертвенного козла разливалась по алтарю, участники церемонии пели «козлиную песнь», по-гречески звучавшую как «трагедия» (τραγῳδία, от τραγός — козел и φδῆ — песнь). Не исключено, что поющий и танцующий во время такого жертвоприношения дифирамб мог называться «трагедией».

Сам дифирамб исполнялся вокруг алтаря. Это место называлось «орхестрой» (ορχήστρα, от δ'ρχησις — танец), и здесь располагался круговой («киклический») хор. Все, кто не участвовал в дифирамбе, стояли вокруг орхестры. Исключения делались лишь для самых важных лиц и, конечно, для жрецов храма Диониса. Им временно ставили деревянные сиденья, которые после исполнения дифирамба убирались.

Следовательно, все терминологические образования, связанные в дальнейшем с театром, возникли вокруг дифирамба — танцевального группового песнопения в честь Диониса и о Дионисе. Одновременно с этим шел процесс становления и самого театрального действа.

Наиболее достоверное свидетельство о нем оставил нам Аристотель («Поэтика» IV 1449 а 9—11): «Она [то есть трагедия] и комедия произошли от импровизационного начала, одна от заводил дифирамба, другая — от заводил фаллических песен». Выражением «от импровизационного начала» я перевел аристотелевский оборот «ἀπὸ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς». Последнее слово — прилагательное, происходящее от глагола αὐτοσχεδιάζω, что означает «говорить экспромтом», «действовать без подготовки». Таким образом, Аристотель подчеркивает отсутствие заранее подготовленного плана дифирамба и фаллических песен. Участники ритуального действия знали только схему, некий «скелет» обряда: сюжет, последовательность обрядовых «событий», традиционные словесные обороты, мелодические попевки и танцевальные фигуры, сопровождавшие его. Все остальное зависело от выдумки и художественной фантазии исполнителей.

Нельзя не отметить, что в дифирамбе, как и в комедии, — в общем ансамбле оказывались как пассивные, так и активные участники. Подобное подразделение было обусловлено их индивидуальными творческими способностями. Безусловно, наиболее талантливые, обладавшие художественной смекалкой, вокальными и танцевальными данными

участники действия становились творцами многих и каждый раз новых песенно-танцевальных «трюков» и, в конечном счете, брали инициативу в свои руки. Аристотель называет их «экзархой» (ἐξάρχοι — зачинатели, руководители хора). В приведенном фрагменте Аристотеля это существительное чаще всего переводят как «зачинщики» или «запевалы». И все же оба слова не передают всех функций экзархов дифирамбов и фаллических песен. Будучи «зачинателями», они сохраняли свое главенство до самого конца исполнения, выступая и как «запевалы», и как ведущие танцоры, а также как основные чтецы-декламаторы. Поэтому я перевел «экзархой» как «заводилы», которые не только начинали дифирамб, но и вели его до самого конца, выступая в качестве ведущих в различных ампулах.

Заводила мог рассказывать о Дионисе, о его страданиях и даруемой им людям радости. Но он мог также изображать самого Диониса и представлять все драматические и вакхические перипетии, происходившие с ним. Хор же сопровождал его пение своими восклицаниями, отдельными фразами или в кульминациях пел вместе с ним. Танец заводилы нередко озвучивался пением хора и поддерживался хоровым танцем или отдельными движениями. Его декламация или «накладывалась» на фон хорового пения и хорового танца, или произносилась в полной тишине и бездействии окружающих. Здесь между заводилой и хором допустим был и диалог, не только певческий, но и речевой. Использовались различные варианты. Все зависело от сюжета, форм его воплощения и таланта участников действия, особенно экзарха, и самое главное — от импровизационного начала, вдохновлявшего весь коллектив.

Так в дифирамбе произошло расслоение на заводилу и хор. Это был уже серьезный шаг на пути формирования трагедии, когда из хора постепенно выделялся актер. Одновременно с этим в сюжет, который прежде посвящался исключительно Дионису, постепенно стали вторгаться и другие герои.

Так, Геродот (V 67) повествует, как Клисфен (ок. 600—565 гг. до н. э.), последний тиран города Сикиона, во время войны с Аргосом запретил рапсодам устраивать состязания в Сикионе, потому что в эпических произведениях Гомера очень часто воспеваются город Аргос и аргосцы. Кроме того, Клисфен захотел изгнать из Сикиона Адраста, сына Талая, царя Сикиона. Однако жители Сикиона продолжали оказывать Адрасту всяческие почести и даже прославили его «страдания» в трагических хорах. То есть вместо эпизодов из жизни Диониса они стали рассказывать, петь и танцевать «житие» Адраста.

Это сообщение показывает, как эволюция сюжетного содержания дифирамба нередко была самым тесным образом связана с жизнью. Значит, в Сикионе экзарх-заводила дифирамба должен был уже представлять не Диониса, а Адраста, а хор — не обычных спутников

Диониса, силенов и сатиров, а жителей Сикиона. Такие метаморфозы не могли не вызывать определенную реакцию традиционно настроенной публики. В одной из статей словаря «Суда», называющейся «Ничего по поводу Диониса», сообщается, что когда сикионец Эпиген показал трагедию, которая была сочинена не в честь Диониса, то кто-то из зрителей закричал: «Что [здесь] относится к Дионису?» Затем выражение «ничего по поводу Диониса» вошло в пословицу, использовавшуюся, когда в каком-либо деле забывалось о главном.

Естественно, что процесс внедрения новых сюжетов в дифирамб происходил не безболезненно, ибо он нарушал вековую традицию. И как показывают источники, первые образцы дифирамба с новым содержанием появились в Сикионе. Вероятно, поэтому во времена античности иногда высказывалось мнение, что создателями трагедии были сикионцы.

Однако справедливее считать, что процесс перерождения дифирамба осуществлялся повсеместно, так как он отражал закономерности изменений в художественном мышлении. В связи с этим необходимо вспомнить не только о Сикионе, но и о других городах Эллады.

Так, в Коринфе мы сталкиваемся с деятельностью одного из ярчайших представителей древнегреческой художественной культуры — с Арионом. С его именем связана популярная в древнем мире легенда, изложенная Геродотом (I 23—24) и Плутархом («Пир семи мудрецов» 18—19).

По их свидетельству, родившись в Метимне, находившейся на северном побережье острова Лесбос, Арион большую часть своей жизни провел при дворе тирана Коринфа Периандра. Но затем он решил побывать в Италии и Сицилии. Там он успешно выступал как кифарод и, нажив большое состояние, решил вернуться в Коринф. С этой целью он отправился в путь из Тарента, наняв корабль коринфских моряков. Те же замыслили убить кифарода и завладеть его богатством. Узнав о готовящемся злодеянии и сознавая, что спасения ждать неоткуда, Арион все же уговорил моряков разрешить спеть ему перед смертью. Обреченный на гибель Арион облачился в традиционный наряд кифарода, взял в руки кифару и, встав на корме, запел. Завершив песню, он бросился в море, выбрав смерть более достойную, чем от рук убийц. Корабль поплыл дальше, ибо команда была уверена, что Арион найдет свою гибель в морских волнах. Но его подхватила стая дельфинов, которые и вынесли музыканта на берег у мыса Тенар. Спасшись, Арион отправился в Коринф, где поведал о случившемся своему покровителю Периандру. Рассказ его, особенно все, касающееся необыкновенного спасения, выглядел столь удивительным, что Периандр не поверил своему кифароду и даже заточил его под стражу. Однако, когда корабль, на котором плыл Арион, прибыл в Коринф, Периандр призвал

моряков к себе и поинтересовался, что им известно об Арионе. Те, ни о чем не догадываясь, ответили, что оставили кифарода здоровствующим и процветающим в Таренте. Тогда-то они и были уличены в обмане.

Как говорит Геродот (там же), на Тенаре существовала медная статуя, изображавшая Ариона на дельфине. Павсаний (IX 30,2) утверждал, что такую же статую он видел на Геликоне. Это не удивительно, так как легенда о чудесном спасении Ариона была крайне популярна в Элладе и могла послужить основой для многих скульптурных и живописных произведений.

Но какое отношение все это имеет к зарождению трагедии?

Прежде всего, обратим внимание на то, что приведенная легенда точь-в-точь повторяет другое известное предание о Дионисе и разбойниках.

Однажды тирренские разбойники схватили Диониса, спокойно стоящего на берегу моря, и увели на свой корабль. Они задумали продать прекрасного юношу в рабство и получить за него большие деньги. Чтобы он не убежал, они решили приковать его цепями. Но тяжелые цепи падали с Диониса, не желая быть оковами для бога. Однако разбойники, не обратив внимание на столь удивительное явление, подняли паруса и вышли в открытое море. Вдруг на корабле стали твориться чудеса: на парусах зазеленели виноградные лозы, а по всему кораблю начало струиться вино. Мачты и весла обвили цветы. Затем непонятно откуда на палубе оказались дикие звери — лев и медведица. В ужасе разбойники кинулись в воду, и Дионис превратил их в дельфинов.

Близость сюжетов этих двух легенд — об Арионе и Дионисе — совершенно очевидна. Смысловые параллели явно прослеживаются не только в однозначности образов моряков и разбойников, но и в сюжетной фабуле, завершающейся спасением невинных жертв и появлением дельфинов в эпилоге обоих преданий. Таким образом, между Дионисом и Арионом устанавливается «мифическая преемственность».

Словарь «Суда», основывавшийся на античных источниках, считал Ариона изобретателем «трагического стиля» (τραγικός τρόπος). Согласно ему, Арион якобы «первый учредил хор, спел дифирамб, дал название тому, что пелось хором, и вывел сатиров, говорящих стихами». Конечно, некоторые из этих сведений весьма сомнительны. Вряд ли дифирамб формировался в период жизни Ариона, на рубеже VII—VI вв. до н. э., так как это должно было произойти значительно раньше. И совершенно неправдоподобно, чтобы один человек мог присвоить название жанру («дал название тому, что пелось хором»). История свидетельствует о том, что такие названия вызревают постепенно, в процессе художественной практики, и в период жизни нескольких поколений.

Еще один серьезный шаг на пути создания античной трагедии — появление сатиров, «говорящих стихами» при исполнении дифирамбов, что также приписывается Ариону. Не потому ли он сохранился в памяти потомства как «изобретатель трагического стиля»? Конечно, внедрение в дифирамб действующих лиц, высказывающихся стихами, также не могло быть внезапным. Скорее всего оно осуществлялось в течение довольно продолжительного времени, когда постепенно какие-то отдельные, небольшие диалогические фрагменты дифирамба облекались в стихотворную форму. Потом их становилось все больше. Следовательно, и в этом вопросе исторический приоритет вряд ли принадлежал Ариону. Но если в письменной традиции, дошедшей до византийских времен (словарь «Суда»), запечатлелось имя кифарода из Метимны, то можно предполагать, что именно его творческая деятельность в этой области явилась некоторой кульминацией, от которой пошел отсчет стихотворного диалога в дифирамбе.

Итак, в начале VI в. до н. э. наряду с песенно-танцевальными и разговорными построениями в дифирамбе стали постепенно использоваться стихи. И такой «обогащенный» дифирамб процветал в Коринфе, при дворе Периандра, у которого служил Арион.

Аналогичные события происходили и в Аттике. Подобно Клисфену в Сикионе, Периандру в Коринфе, к власти в Афинах пришел тиран Писистрат, окруживший свой двор выдающимися музыкантами и поэтами (Анакреонт, Симонид и др.). Будучи ярким противником аристократии, Писистрат, как и все диктаторы, опирался на массы и способствовал процветанию народного культа Диониса. Именно при Писистратидах к древним праздникам, посвященным Дионису и отмечавшимся с незапамятных времен — Малым Дионисиям, Ленеям, Антестериям, — добавились грандиозные торжества, Большими Дионисиями. Они отмечались многочисленными состязаниями и пышными музыкальными выступлениями. Большая роль отводилась здесь и исполнению «главной песни» Диониса — дифирамбу. Но теперь он имел уже мало общего с той древней обрядовой песней-пляской, исполнявшейся некогда всеми (или большинством) участниками религиозной церемонии. Перед новыми поколениями предстало невиданное прежде зрелище, в котором люди жили и умирали, любили и ненавидели, страдали и радовались. Здесь благородство соседствовало с низостью, искренность с подозрительностью, счастье с огорчением и разочарованием.

Переживания до глубины души волновали всех, кто смотрел это удивительное создание религиозного и художественного духа. Среди зрителей не было равнодушных. И чем сильнее были переживания, тем выше возносились мысли и чувства зрителей над каждодневными заботами. Сознание словно парило над реальностью, и человек оказывался способным не только обозреть с высоты собственные дела и поступки, но и оценить их, словно со стороны, а это вело во многих

случаях к самоочищению или, как говорили древние греки, — к «катарсису».

Катарсис достигался быстрее и легче, если страсти были сильнее и правдивее. Теперь эффект театрального действия зависел не столько от веры язычника, не столько от играемых сюжетов (они были все хорошо известны), сколько от мастерства тех, кто представлял его, — от автора, актеров и хора.

Музыка и маски

Но обычай оставался обычаем: все, совершавшееся до и после представления трагедии, мало отличалось от происходившего до и после представления дифирамба. Весь религиозный ритуал оставался неизменным, и он не имел непосредственного отношения к перерождению дифирамба в трагедию.

Праздник Больших Дионисий, во время которых происходил театральный агон, открывался шествием. Его начинали жрецы Диониса. В величественных и ярких одеждах они двигались во главе процессии. Затем следовали канефоры — девушки, несшие на голове корзины со священной утварью для жертвоприношений. Вслед за ними вели жертвенных животных. Потом шел остальной народ: сначала важные должностные лица, затем богатейшие и знатные люди. Их сменяли многочисленные торговцы, а тех — ремесленники и мастеровые, вплоть до самой бедноты. Когда процессия приближалась к алтарю Диониса, как и встарь, здесь совершалось жертвоприношение, и кровь жертвенных животных вновь обаграла древний алтарь. Звучали песни и пляски в честь Диониса, веселье сопровождалось обильными возлияниями, танцы нередко переходили в оргии.

На следующий день происходило главное событие Больших Дионисий — театральное представление. Теперь древний дифирамб преображался в качественно новое зрелище со множеством зрителей и очень длительным театральным действием. Ведь условия трагедийного агона предполагали участие трех конкурирующих авторов, каждый из которых должен был представить тетraloгию, то есть четыре следующих друг за другом сочинения: три трагедии и одну **Сатарову** драму (в последней хор состоял из спутников Диониса — сатиров, она отличалась от трагедии несложным сюжетом с комедийными ситуациями, множеством шуток и счастливым окончанием). Таковы традиционные правила агона. Естественно, что не было никакой возможности выстаивать на ногах столь длительное время. Поэтому полукругом перед оркестрой ставили сиденья. По мере увеличения числа зрителей количество сидений и количество рядов, окружавших оркестру, также увеличивалось. Чтобы впереди сидящие не заслоняли оркестры, сиденья, находящиеся позади, делались на небольшом возвышении. Чем дальше находился ряд, тем

выше его приходилось устанавливать. В конце концов по такому типу начали возводиться грандиозные сооружения, напоминавшие гигантскую подкову и громадную круглую чашу с сиденьями, спускающимися от ее краев к самому низкому центральному месту — оркестре. «Подкова», образованная полукругом сидений, получила наименование «театрон» (θέατρον, от глагола θεάομαι — смотрю). А вся конструкция стала называться «амфитеатром» (ἀμφιθέατρον — образование из приставки «ἀμφι», означающей движение вокруг чего-нибудь, и существительного «θέατρον», соединение которых можно было бы перевести как «осматривание»).

Это были грандиозные сооружения. Вначале они строились из дерева. Но, как стало известно благодаря словарю «Суда» (статья «Пратин»), во время 70 Олимпиады (500—497 гг. до н. э.) в громадном афинском амфитеатре под тяжестью публики рухнули деревянные подмостки и погребли под собой многих любителей театрального искусства. После этого трагического случая амфитеатры начали строить из камня. Самые знаменитые театры Древней Греции были в Дельфах, Афинах, Эпидавре (на северо-востоке Пелопоннеса), Оропе (на восточном побережье Аттики), Мегалополисе (Южная Аркадия), Эретрии (город на острове Эвбея, расположенном в Эгейском море) и на острове Делосе.

Одной из удивительных загадок античных театров является их акустика. По многочисленным свидетельствам современников, каждое сказанное или пропетое актерами либо хором слово было слышно в любой точке громадных амфитеатров, находившихся под открытым небом и вмещавших зачастую до пяти тысяч зрителей (именно таким был знаменитый амфитеатр в Дельфах). Где бы ни сидел человек, он мог быть уверен, что будет не только прекрасно видеть все, но так же хорошо слышать. Какими средствами античные строители добивались такого поразительного эффекта?

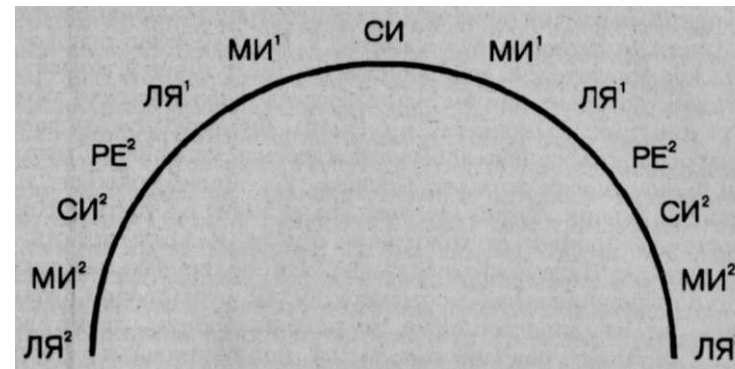
Чтобы понять и по достоинству оценить успех античных зодчих в области архитектурной акустики, нужно учитывать, что они уже были осведомлены о волнообразном распространении звука в воздушном пространстве. В знаменитом памятнике античного архитектурного искусства, трактате Витрувия «Об архитектуре» (V 5, 6—8), фиксируется, что звук распространяется в воздухе подобно круговым волнам, возникающим в спокойной воде от брошенного камня. Такое сравнение было популярно в античной литературе. Диоген Лаэртский (VII 1, 158) писал, что сам феномен слышания возникает от того, что «воздух двигается кругами» между слушателем и источником звука, «как вода в водоеме от брошенного [в нее] камня расходится круговыми волнами». Бозций (480—524 гг.) в своем трактате «О музыкальном установлении» (I 14) подробно останавливается на этом сравнении: «Принято [считать], что при звучаниях возникает такое [явление], какое [создает] брошенный на расстоянии камень,

когда он погружается в болото или в стоячую воду. Вначале он производит волну самого малого круга. Далее он распространяет окружности волн более широкими кругами, до тех пор пока ослабевающее движение от вызванного волнения [не] успокаивается. И всегда последующая и более крупная волна распространяется с более слабым движением [чем предыдущая]. Поэтому если бы было нечто, что могло бы воспрепятствовать расходящимся волнам, то движение постоянно словно возвращалось бы к центру, откуда оно возникло, расходясь теми же волнообразными кругами. Точно так же, когда воздух, создавая ударом звучание, неким образом колеблет и приводит в движение другую ближайшую закругленную волну воздуха и таким образом [звук] распространяется и сразу же [волна] доносит [его] до слуха всех стоящих вокруг».

Следовательно, античные архитекторы хорошо знали: если звуковые волны не встречаются на своем пути препятствий, то они достигают слуха без всяких помех. Поэтому их задача заключалась в том, чтобы возводить сооружения, в которых звук двигался бы беспрепятственно. Для реализации этой идеи Витрувий (V 3, 4) дает следующие рекомендации.

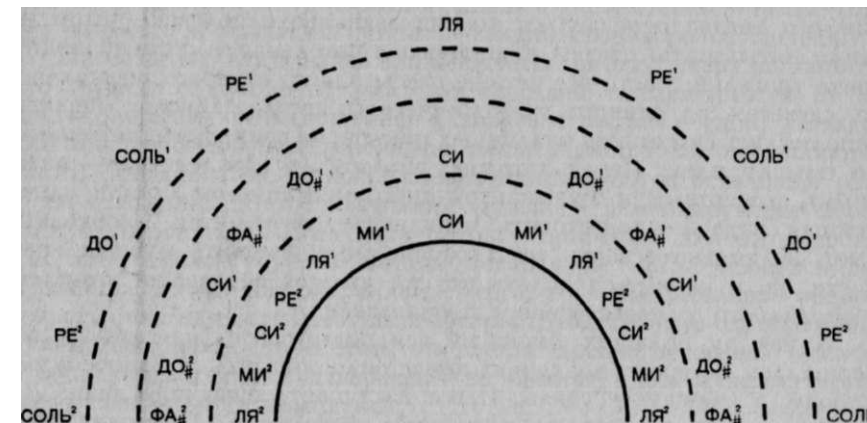
Во-первых, «круговые проходы... нужно делать соответственно с высотой театра и так, чтобы высота их была не больше ширины этих проходов. Ибо если они будут выше, то своей верхней частью они будут отражать и отбрасывать голос и не дадут, чтобы окончания слов с полной отчетливостью доходили до слуха тех, которые сидят на местах, находящихся над круговыми проходами. Короче говоря, нужно рассчитывать так, чтобы линия, проведенная от самого нижнего до самого верхнего сиденья касалась всех вершин и углов ступеней — тогда голос не встретит препятствий» (Пер. Ф. А. Петровского). Такие сведения дают возможность представить себе один из принципов, использовавшийся античными зодчими для улучшения акустики в возводившихся ими амфитеатрах.

Во-вторых, Витрувий (V 6, 5) утверждает, что в нишах под ступенями или сиденьями амфитеатра должны устанавливаться специальные «медные сосуды» (vasa aenea), называвшиеся «эхейя» (ἡχῆα — голосники). Причем эти полые сосуды делались так, чтобы при прикосновении к ним (скорее всего, металлическим стержнем), каждый из них издавал определенный звук. Требовалась серия таких сосудов, издававших так называемые «постоянные звуки», лежавшие в основе античной музыкальной системы. Чтобы сейчас не углубляться в детали структуры и особенностей ее строения, отмечу только, что при переводе указанных Витрувием звуков в плоскость современной музыкальной системы получается следующая последовательность (звуки расположены «полукругом», как медные сосуды в античном амфитеатре).



По мнению Витрувия, сосуды, установленные в таком порядке под сиденьями или ступеньками амфитеатра, дают гарантию того, что все звуки, произнесенные на оркестре, становятся слышны слушателю, сидящему на любом месте.

Продолжая описание правильного расположения голосников для улучшения акустических качеств амфитеатров, Витрувий рекомендует ставить ряд таких сосудов в небольших театрах. В театрах же значительной величины, по его мнению, сидения должны быть подразделены на три группы: самые высокие, средние и низкие. Так вот, в группе нижних он предлагает размещать резонаторы по только что приведенной схеме, а в средней и верхней использовать их с несколько иной настройкой. В результате систему голосников можно представить в такой сводной схеме:



Изучение развалин античных амфитеатров не обнаружило даже следов таких голосников. Витрувий (V 5, 6—8), словно предвосхищая вопросы исследователей, изучающих его текст в новое время, пишет о скептиках, которые, как он знает, будут утверждать, что в римских театрах никаких голосников не было. Витрувий указывает, что амфитеатры с голосниками были построены «в разных местностях Италии и во многих городах Греции». Он даже приводит случай, когда военачальник Луций Муммий, разрушивший театр в Коринфе, вывез оттуда бронзовые голосники в Рим и посвятил их храму Луны. Тут же Витрувий добавляет, что во многих местах, если средства, отпущенные на постройку, были ограничены, голосники делались не из дорогостоящей меди или бронзы, а из дешевой глины. Глиняные резонаторы также способствовали улучшению акустики каменных амфитеатров.

Такими средствами античные архитекторы добивались хорошего акустического эффекта в громадных амфитеатрах. Ведь без этого условия трагедийные агоны, проводившиеся при большом скоплении народа, нередко съезжавшегося из различных областей Эллады и Италии, были бы невозможны.

Задолго до начала торжеств из богатейших граждан назначался хорег, на плечи которого ложились все расходы по подготовке театральных представлений. Прежде всего, он набирал хор мужчин, умеющих петь и танцевать. Нередко нужно было приглашать также учителей пения. Невозможно было обойтись и без авлета, а иногда — и без кифариста, так как театр без инструменталиста был немислим. Нельзя было забывать и о костюмах для хора и актеров, о масках и т. д.хлопот хватало, и все они были связаны с немалыми расходами.

В это же время между авторами, участвовавшими в трагедийном агоне, архонт по жребию распределял хореэтов. В распоряжение каждого автора передавался хор из двенадцати человек (потом их стало пятнадцать). Затем начиналась тщательная работа по подготовке трагедий. Часто все четыре пьесы одного автора основывались на сюжетах из единого мифологического цикла. Правда, нередко исполнялись сюжеты из различных циклов, но воплощающие близкие по смыслу идеи. Перед автором, актером (а впоследствии — актерами), хореэтами и музыкантом-инструменталистом стояла сложнейшая задача — подготовить исполнение тетралогии. Необходимо было не только освоить текст сочинений и выучить музыкальные части, но и научиться делать все то, что создает целый комплекс театральной художественного произведения.

К началу Больших Дионисий вся подготовительная работа завершалась. Во время праздника предстояло показать созданное всему народу, а главное — судьям. И вот наступает решающий день.

Бесчисленные зрители заполняют амфитеатр. Приходят важнейшие городские сановники. Жрецы Диониса занимают отведенные

им сидения. Глашатай громко выкрикивает имена судей, и они усаживаются на почетные места рядом с архонтом и жрецами Диониса. Все готовы окунуться в водоворот человеческих страстей. И вот раздается музыка. Звучит авлос...

Какая роль принадлежала музыке в античном театре?

Аристотель («Поэтика» VI 1449 b 27—30) пишет, что «одни части трагедии исполняются только стихами, а другие — еще и поются». Следовательно, стихи и пение составляли две главнейшие стороны театрального представления. Ту же самую мысль утверждает и Аристофан («Лягушки», ст. 862), когда вкладывает в уста Еврипида такие слова: «Стихи и песни — струны («τα νῆῤα») трагедии». Но в каких взаимоотношениях находились эти средства художественной выразительности? Как они взаимодействовали? Сейчас на этот счет приходится строить различные предположения, так как до нас не дошло ни одного обстоятельного описания самого процесса исполнения трагедии, ни одного детального анализа какого-либо античного спектакля. Наши заключения по этому поводу могут основываться лишь на сопоставлении отдельных мимолетных замечаний древних авторов, на их фрагментарных высказываниях и, конечно, на разборе сохранившихся образцов древнегреческой трагедии. Но и таких материалов вполне достаточно, чтобы составить определенное впечатление.

С этой точки зрения интересно, как Аристотель («Поэтика» XII 1452 b) описывает основные части трагедии — пролог (πρόλογος), «эписодий» (ἐπεισόδιον — диалогическая сцена), «парод» (πάροδος — вступительная песнь хора), «стасим» (στάσιμον — хоровая песнь), «эксод» (ἐξοδος — развязка, окончание): «Пролог — это целая часть трагедии до хорового парода; эписодий — целая часть трагедии между хоровыми песнями, эксод — целая часть трагедии, после которой нет песни хора; парод — это первая речь всего хора, стасим — песня хора без анапеста и трохея, а коммос — общий трен хора со сцены».

Внимательно вчитываясь в приведенную цитату, нетрудно понять, что Аристотель толкует разделы трагедии в зависимости от их местоположения по отношению к хоровым песням — «до», «между» или «после» них. Иначе говоря, по мысли Аристотеля, они являются неким стержнем, на который словно нанизываются остальные разделы трагедии. В его понимании музыка — цементирующее звено всей ее структуры. Такой подход был типичным для античности, так как отражал суть трагедии, которая не могла обойтись без музыки. Об этом говорит, прежде всего, то знаменательное обстоятельство, что самые выдающиеся авторы трагедий были одновременно и композиторами. Да и само отношение древнегреческого зрителя к музыке трагедии подтверждает ее важную роль в драматургии всего театрального комплекса.

О музыке, создававшейся «отцом трагедии» Эсхилом (525—456 гг. до н. э.), нам почти ничего не известно, кроме того, что, по свидетель-

ству современников, она была простой и строгой. В трактате Псевдо-Плутарха (20) сообщается, что Эсхил всегда избегал в своей музыке хроматики.

Другой великий трагик Софокл (496—406 гг. до н. э.) с детства изучал музыку под руководством афинского дифирамбического поэта и музыканта Лампрокла (начало V в. до н. э.). Когда Софоклу было шестнадцать лет, то за свою красоту и достижения в музыке он был назначен возглавлять шествие хора, посвященное торжествам по случаю победы греков над персами под Саламином. Древние источники превозносят музыку Софокла за ее лиризм. Он также сочинял элегии. Считается, что им написан пеан в честь Асклепия и, если верить античной традиции, ода в честь историка Геродота, который якобы был другом Софокла.

Но самые восторженные отклики посвящены музыке Еврипида (ок. 480—406 гг. до н. э.). Например, у Афиней (IV 175 b) сохранился фрагмент произведения комического поэта IV в. до н. э. Аксионика, называвшегося «Еврипидов любовник». Там упоминается, как греки «настолько помешались на песнях Еврипида, что все остальные [песни] кажутся мелодиями гинграса [то есть звучанием примитивного авлоса] и совершенно отвратительными». Такое сообщение не является единичным. Лукиан («Как нужно писать историю» I) рассказывает о том, что однажды все жители фракийского города Абдер под впечатлением выступлений трагика Архелая в Еврипидовой «Андромеде» буквально «помешались на трагедии» и чаще всего повторяли из нее трены.

Плутарх («Лисандр» 15) сообщает о таком случае. После поражения афинян в войне со спартанцами в 404 г. до н. э., победители вошли в древний город с решением стереть его с лица земли, а всех его жителей превратить в рабов. Но вот состоялся пир, во время которого кто-то запел начало первого хора из «Электры» Еврипида. Все сотрапезники растрогались от столь замечательной музыки и подумали, как ужасно было бы разрушить сей славный город, давший столь великих людей, как Еврипид. Несмотря на всю анекдотичность этого рассказа, в нем сохранилось живое впечатление от воздействия музыки Еврипида. Тот же Плутарх в другом своем сочинении («Никий» 29) приводит и иное повествование. После неудачного похода афинян против Сиракуз в 413 г. до н. э. большинство из них попало в плен. Здесь они находились в кошмарных, почти нечеловеческих условиях. Многих афинян продавали в рабство, предварительно поставив на их лбах клейма. Но даже в такой безвыходной ситуации их спасало собственное достоинство, а некоторых, как говорит Плутарх, «спас Еврипид». Дело в том, что сицилийцы преклонялись перед талантом Еврипида. Всякое новое его сочинение, попадая в Сицилию, сразу же становилось всеобщим достоянием. Поэтому некоторые афиняне, оказавшиеся в рабстве, обучали своих

хозяев тем стихам Еврипида, которые сохранились у них в памяти. За это они нередко получали свободу, а очутившись на свободе без средств к существованию, «зарабатывали пищу и воду пением песен из его трагедий».

Безусловно, все эти рассказы нужно принимать не как конкретные исторические свидетельства, а лишь как сохранившееся в памяти потомков и запечатленное в художественной традиции восторженное восприятие музыки еврипидовских трагедий. Это еще одно подтверждение того, сколь важную роль играла музыка в греческой трагедии. Конечно, в процессе ее исторического развития значение и функции музыки изменялись. В творчестве различных авторов ей отводилось неодинаковое место. В одних случаях главное, а в других — побочное. Но в древнегреческой художественной культуре существовали целые течения, для которых трагедия была, прежде всего, музыкальным произведением. Так, например, в трактате Псевдо-Аристотеля (XIX 310) указывается, что авторы, следовавшие традициям Фриниха, уделяли больше внимания музыке, чем другие: «Отчего последователи Фриниха были прежде всего композиторами („μελοποιί“)? — Потому что тогда в трагедиях мелодии преобладали над стихами». Известно также, что мелодии из произведений Фриниха долгое время составляли свод популярных песнопений любителей музыки. В аристофановских «Осах» (ст. 218 и следующие) старые судьи идут искать Филоклеона, «напевая древние мелодии, взятые из „Сидонянок“ Фриниха». Но даже в произведениях тех авторов, у которых мелодии не преобладали над стихами», музыка также была составной и существенной частью художественных средств.

Однако нам нужно четко уяснить, что, несмотря на всю важность музыки для античной трагедии, она не являлась чем-то вроде современной оперы. Слишком велики отличия существующие между ними. Например, хор и актеры в трагедии могли петь, а могли и декламировать. Поэтому любые аналогии между этими двумя жанрами, созданными в корне различными историческими этапами художественного мышления, всегда условны и приблизительны.

Кроме того, не следует забывать, что в древнегреческой трагедии было немало такого, что для наших современников выглядит странным и неестественным. Например, все роли в трагедии исполнялись только мужчинами, женщины отсутствовали как среди актеров, так и среди участников хора. Если для диалогических разделов трагедий такое положение, с точки зрения нашего современника, еще кое-как терпимо, то в музыкально-песенных построениях оно представляет собой явную нелепость. Разве способны мы воспринимать без внутреннего протеста нежные и трогательные вокальные интонации, допустим, Гекубы или Ифигении в исполнении мужского голоса, пусть даже самого прекрасного? Мужские роли, озвученные женскими голосами в операх XIX века (Ромео в «Монтечки и Капулетти» Беллини,

Ратмир в «Руслане и Людмиле» Глинки, Зибель в «Фаусте» Гуно и др.) воспринимаются сейчас как одна из оперных условностей. Но это не идет ни в какое сравнение с другой условностью, когда женская роль озвучивается мужским голосом. Здесь диссонанс намного сильнее, и поэтому не случайно за всю историю развития оперы не было ни одного такого примера. Однако для древних греков «мужчина, поющий женщину» выглядел естественно и обычно. Более того, если бы на оркестру древнегреческого театра вышла актриса либо в роли женщины, либо в роли мужчины и к тому же еще и запела, то возник бы всеобщий переполох, близкий к шоку. Сейчас даже трудно представить, сколь бурной была бы реакция зрителей на столь неожиданное для них явление.

В античном театре использовалось три типа звукового потока: два основных — пение и речь, а также некая специальная форма звукоизвлечения, занимающая по своим особенностям якобы срединное положение между речью и пением. Этот «срединный» вид звукового движения требует некоторого пояснения.

Такой тип звукового потока древние греки называли «паракаталогэ» (παράκαταλόγῃ). Согласно сообщению Псевдо-Плутарха (28), его создателем был Архилох, живший на рубеже VIII—VII вв. до н. э. Принято считать, что паракаталогэ — декламация актера на фоне инструментального сопровождения, нечто наподобие современной мелодекламации. Но такая точка зрения достаточно уязвима.

Дело в том, что по положениям античного музыкознания существует два основных типа звукового движения — слитное и дискретное. Слитным звучанием представлялась разговорная речь, так как в ней переход от одной звуковой высоты к другой происходит словно незаметно для ощущения. Здесь все звуковысотные уровни как бы слиты в единую недифференцированную массу. Конечно, античные теоретики прекрасно понимали, что и в разговорной речи присутствуют звуки различной высоты. Но, по их мнению, чувство было не в состоянии определить момент перехода от одной высоты к другой. При пении же звуки отделяются друг от друга конкретными и точными интервалами, а слух свободно фиксирует переход от одной звуковой высоты к другой. Поэтому пение толковалось как дискретный вид звучания. Согласно древнегреческой теории музыки, оно отличается от разговорной речи точной интонационной высотой каждого звука, которая обозначалась по-гречески «τάσις» (тасис). Так определялась точка звукового пространства, в которой конкретизируется и словно «останавливается» движение. Именно такая фиксированная точка отсутствует в слитном звуковом потоке. Поэтому одновременное сосуществование слитности и дискретности невозможно, так как они взаимно исключают друг друга.

Скорее всего, «срединный» тип звучания представлял собой чередование пения и речи, когда музыкальный метод изложения ма-

териала изменялся на немзыкальный, и наоборот. Благодаря такому чередованию можно было передавать всю многоступенчатую гамму чувств героя или героини в до предела сжатый промежуток времени. Трактат Псевдо-Аристотеля (XIX 6), словно подтверждает это: «Почему паракаталогэ [применяется] в песнях трагедии? Из-за неравномерности. Ибо неравномерность [создает] впечатление огромности несчастья и горя, равномерность же — менее трагична». Античные актеры умело пользовались паракаталогэ, перемежая на небольших отрезках художественного материала пение и речь.

Для того чтобы актер мог с успехом оперировать столь необычной и сложной формой, он должен был мастерски владеть голосом. Существовала даже особая область актерского искусства, называвшаяся «фонаскиа» (φωνασκία, от φωνή — голос и глагола ἀσχεῖν — обрабатывать, тренировать). Она содержала комплекс вокальных упражнений, способствовавших развитию голоса. «Фонаском» (φωνασκός) назывался учитель пения, дававший актерам различные рекомендации для приобретения вокальных навыков и повышения мастерства. Известно, что с этой целью многие актеры долгие часы посвящали тренировке своего голоса. Цицерон («Об ораторе» I 59, 251) рассказывает, как греческие актеры перед выходом на сцену делали специальное упражнение: они распевались лежа, издавая вначале более низкие звуки и постепенно повышали их до самых высоких. После исполнения трагедии или комедии они проделывали «обратное» упражнение, но уже сидя. Оно начиналось с самых высоких звуков, постепенно достигало наиболее низких, и таким образом актер как бы успокаивал свой голос.

Конечно, даже обычная речь актеров отличалась от обыденной каждодневной, именовавшейся «логос» (λόγος). Отличие было обусловлено хотя бы тем, что в трагедии актеры говорили не прозой, как в жизни, а стихами. Естественно, декламация стихов требовала и специальною интонирования. Здесь нужна была либо большая торжественность и трагичность, либо жалобность и надрывность, либо резкие восклицания или вкрадчивые «нашептывания». Такая речь называлась «каталогэ» (καταλόγῃ). Приставка «κατα», среди прочих значений, имеет смысл усиления, переходности. В соединении со словом «λόγος» она создает определение речи, отличающейся от обыденной и перешедшей в иную смысловую плоскость. Хотя в простейших случаях «καταλόγῃ» переводят как «список», «перечисление», в театральной жизни это слово обозначало «измененную речь», «усиленную речь». При «каталогэ» слово выполняло не только коммуникативную функцию, но и художественную.

Разнообразие методов исполнения и художественных задач, как мы уже видели, вызвало к жизни необходимость чередования декламации и пения — «паракаталогэ» (παράκαταλόγῃ). Приставка «παρα» означает «отклонение», «изменение». Значит, «паракатало-

гэ» — это изменение «каталогэ», новая стадия воплощения слова: не только особая декламация стиха (каталогэ), но чередование декламации с пением.

Паракаталогэ сопровождалось звучанием музыкального инструмента, чаще всего авлоса. Именно он сопровождал все песни хора в классической трагедии и нередко аккомпанировал актерам при исполнении сольных номеров — монодий. Иногда в трагедиях использовалась и кифара.

Особое место в драматургии трагедии отводилось хору. Можно считать, что наряду с монодиями хор являлся главным носителем музыкального начала.

В самом начале трагедии хор выходил на оркестру, предшествуемый авлетом. Хоровая песнь, называвшаяся «пародом», звучала либо во время этого выхода, либо после него. Хор располагался на оркестре в три шеренги по пять человек в каждой, лицом к зрителю. Такое расположение трагических хоров отличало их от построения дифирамбических, стоявших полукругом. В первую шеренгу попадали самые красивые хоровты. Руководитель хора («гегемон», «корифей», «хоростат») занимал центральное место в той же шеренге. Нередко хор делился на два полухория. Иногда хор сопровождал свое пение танцами. Но подробности такого совмещения в рамках трагедии пока остаются не выясненными.

Развитие музыки трагедии привело к созданию хоровых песен, не имеющих непосредственного отношения к данному сюжету. Такие вставные песни назывались «эмболима» (ἐμβόλιμα, от ἐμβολή — вставка). Аристотель («Поэтика» XVIII 1456 а 29—31) упоминает об авторах, у которых «хоровые песни имеют не больше связи с темой своей трагедии, чем с какой-нибудь другой. Поэтому они поют „эмболима“.

Об Агафоне известно очень мало. Он жил на рубеже V—IV вв. до н. э. в Афинах и был популярным автором трагедий и композитором. Первый приз Агафон завоевал на драматических состязаниях во время Ленеев в 416 г. до н. э. Вставные хоровые песни, судя по всему, являлись своеобразными дивертисментами. В том же качестве использовалась иногда и инструментальная заставка, получившая наименование «агафоново авлосово соло» (Ἀγαφόνειος αὐλῆσις — см. «Суда»). Каков был драматургический смысл таких нововведений и был ли он вообще — остается неясным.

Начиная от Ливия Андроника

364 г. до н. э. был для Рима поистине трагическим. В городе свирепствовала чума. Ежедневно родители хоронили детей, а дети теряли родителей, братья погребали сестер и доживающие свой век старцы оплакивали юных внуков. Ежедневно умирали сотни людей,

а оставшиеся в живых знали, что они обречены, и ждали своего часа. Бороться с чумой не было ни возможности, ни сил. Консулы Гай Сульпиций Петик и Гай Лициний Столон оказались столь же беспомощными, как и все граждане. Да что говорить о консулах, когда даже жрецы, понимающие веления богов, потеряли надежду на спасение. Стало ясно, что боги разгневались на римлян. За что? Этого никто не знал. Но никакие мольбы и воззвания, обращенные к богам, не возымели действия. Не помогали также обильные жертвоприношения. Чума продолжала уносить жизни бесчисленного множества людей. Весь город был охвачен страхом. Он руководил всеми поступками людей и заставлял их делать то, на что в нормальной обстановке они бы никогда не решились.

И вот среди умирающего народа и погребальных костров, среди плача живых и стонов умирающих возникла идея, которая могла зародиться только от отчаяния и безысходности. Вначале ее передавали шепотом друг другу самые близкие люди. Потом она стала произноситься уже более громко. Она постоянно возникала во время бесед дома и на улице. Она, словно факел спасения, все настойчивее и чаще передавалась от одной группы населения к другой, и наконец, разгорелась в единое всеобщее пламя, к которому с надеждой были обращены лица исстрадавшихся и изверившихся людей. Блеск этого пламени осветил потухшие глаза и зажег в них проблеск надежды на спасение.

Что же это была за идея?

Если всемогущие боги отвернулись от римлян и не внимают их просьбам, призывам и жертвоприношениям, то может быть есть смысл использовать иное средство, чтобы умиротворить разгневанных богов? Может быть, попробовать задобрить их... развлечением, развеселить их, доставить им удовольствие? Разве не следует попытаться применить и такое средство? А вдруг оно поможет унять гнев небожителей? Так не следует ли провести пышные и веселые сценические игры, искрящиеся озорными шутками, вихревыми танцами и задорными песнями?

Пир во время чумы! Идея, представлявшаяся бы кощунственной будущим христианам, показалась спасительной для язычников. Их не должны были остановить реки слез и смутить звучание веселых песен, заглушающих плач по умершим. Их не мог привести в смятение топот танцующих ног, врывающийся диссонансом в размеренные и скорбные погребальные процессии. Ведь сценические игры нужны были не людям, брошенным в объятия чумы, а богам. Только от них зависело избавление римлян от несчастий. Боги же любят песни и пляски. Они благосклонно относятся к шуткам, так как им не чуждо ничто человеческое. И пусть никому не помешает беда, утрата близких и трагические предчувствия новых расставаний. Сценические игры делаются ради богов, способных осчастливить не

только оставшихся в живых, отведя от них смерть, но и тех, кто навсегда ушел в мир иной. Ведь умершие воплощались в образе добрых подземных богов манов и в действиях злых духов лемуров. А им также не безразличны песни и пляски. Итак, сценические игры нужны всем — богам и людям, живым и мертвым.

Но как осуществить задуманное? Ведь основная масса римлян до сих пор умела лишь ловко обращаться с оружием, обрабатывать землю, управлять кораблями в бурном море или ткать полотно. Сейчас же требовалось нечто иное. Конечно, петь, танцевать и шутить римляне умели. Но в этих забавах они не шли дальше неуклюжих шуток, так как основные интересы народа были сосредоточены на ином. Кроме того, зрителями должны были стать не столько люди, сколько боги, а тут невозможно обойтись столь примитивными песнями и плясками. Здесь нужны профессионалы, высокое искусство которых заставило бы богов изменить отношение к римлянам и снять с людей проклятие. Но коль скоро в Риме нет таких профессионалов, их следует пригласить.

И взоры римлян обратились на Этрурию — область, находящуюся на западном побережье Италии, между Тибром, Тирренским морем и Аппенинами. Было известно, что там жили те, кого местные жители туски (так римляне именовали этрусков) называли «гистерами», а римляне — «гистрионами». Они умели замечательно петь и танцевать, обладали неистощимым запасом шуток, способных развеселить даже самых угрюмых. Все согласились с тем, что именно они должны дать представление, посвященное богам, и только в таком случае можно рассчитывать на успех задуманного предприятия.

И вот, в разгар чумы 364 г. до н. э., в Рим были приглашены этрусские гистрионы, устроившие в центре города сценические игры.

Приблизительно так повествуют о начале римского театра Тацит («Анналы» XIV 21, 1) и Тит Ливий (VII 2, 1—4).

Значит, первыми римскими актерами были этруски. Наверное, в этом есть своя логика. Предшествующий путь народа не способствовал созданию условий для развития профессионального искусства. Понадобилась трагическая ситуация, чтобы возник театр. Но сами римляне не были готовы для деятельности в столь необычной для них сфере. Поэтому этруски заложили в Риме основы профессионального художественного дела. Далее все зависело от римлян, от их способности приобщения к театру, от их стремления к перевоплощению и, самое главное, от того, насколько необходим был театр в «вечном городе».

Факты говорят о том, что театр прижился здесь навсегда, а выход на театральные подмостки стал доступен каждому. Подобно тому, как в Греции во времена раннего дифирамба в песне-пляске участвовали все или, во всяком случае, большинство зрителей, так и в Риме первоначально в театральное действо вовлекались все

желающие. Если сначала на подмостках звучали в основном этрусские песни и танцы, то потом все чаще и чаще начал появляться местный репертуар. Ведь театр существовал для римлян и должен был отражать их жизнь. А кто, как не сами римляне, знал ее! Она запечатлелась в незатейливых песенках, возникавших по самым разнообразным поводам. Свои эмоциональные устремления потомки Ромула выражали в танцах. Различные житейские ситуации воплощались в простейших разговорных сценках. Конечно, римляне исполняли их не столь виртуозно и мастерски, как этруски. Но часто горожане, толпившиеся вокруг подмостков и следившие за сценической «работой» этрусков, не выдерживали, они выскакивали на подмостки и пусть плохо и неумело, но все же принимали участие в театральном действе.

Акклиматизации театра на римской почве во многом помогала его связь с живыми фольклорными традициями. Некоторые обрядовые песни и танцы постепенно стали переключиваться на сцену. Если раньше песенки, называвшиеся «фесценниннами» (*carmina fescennina*), пели на крестьянских свадьбах и в солдатской семье, то теперь они звучали и в театре. Затем на сцене появились так называемые сатуры (*saturae*) — небольшие сценки с простейшими сюжетами, состоящие из песен с инструментальным сопровождением, кратких диалогов и танцев. Само название «*satura*» произошло от наименования блюда, приготовленного из набора различных овощей. Таким же песенно-танцевально-речитативным набором была и сценическая сатура.

Одновременно с этим в Риме получил распространение уже упоминавшийся особый вид музыкально-драматического представления, близкий к фарсу — *atellana*, заимствованный римлянами у племени осков. Этот жанр был самым популярным в среде римской молодежи. В нем всегда действовали одни и те же персонажи-маски, с **помощью** которых разыгрывались типичные житейские ситуации. Музыка в ателлане являлась не только фоном, сопровождавшим комические события. Песня-характеристика несла слушателю информацию о данной маске.

Все это способствовало укреплению статуса театра в Риме. Однако, несмотря на это, римляне долгое время не могли выдвинуть из своей среды мастера, деятельность которого олицетворяла бы римские художественные традиции. Как мы видим, возникновение римского театра подготовили этруски и оски, а его основоположником стал грек.

Он пришел в Рим из Тарента, южноитальянского города, расположенного на берегу Тарентинского залива, где издавна селились греческие колонисты. Тарент представлял собой один из важнейших оплотов эллинистической культуры в Италии. Здесь в середине III в. до н. э. родился и получил образование грек по имени Андроник. Он появился в Риме в качестве преподавателя греческого языка.

Римская знать, желая приобщиться к греческой образованности, нередко обучала своих детей греческому языку. В Риме Андроник сформировался как поэт, музыкант, а также как автор трагедий и комедий. Их тематика основывалась на сюжетах из греческой мифологии. Интересно, что Андроник писал и «партении», предназначенные для исполнения женским хором. Таким образом, он использовал в своем творчестве не только греческую тематику и греческий хоровой жанр, но и следовал старинной греческой традиции, совмещая в одном лице драматурга и композитора. Поэтому, несмотря на то что Андроник, получивший римское гражданство, стал именоваться Ливием Андроником, он не терял тесных контактов с художественным наследием своей прародины и по мере возможности внедрял ее достижения в Риме. Его деятельность привела к тому, что бесформенная смесь песенок, танцев и диалогов, дававшихся на римских подмостках, окончательно сменилась настоящими драматическими спектаклями. Именно с Ливия Андроника начинается подлинная история римского театра.

На протяжении длительного времени римляне для театральных представлений обходились наскоро сколоченными деревянными подмостками и такими же деревянными ступеньками для сидений. Первый каменный театр впервые здесь был построен только в 55 г. до н. э., по указанию союзника, а затем врага Юлия Цезаря — Гнея Помпея. Этот театр имел 27 000 мест и отличался необыкновенным величием. Вдобавок к нему примыкало два замечательных храма — Победы и Венеры. Такой архитектурный ансамбль как нельзя лучше показывает отношение римлян к театру. Это было одно из любимейших зрелищ горожан.

Уже при входе в театр зрителей встречала музыка. Как свидетельствует Тертуллиан («О зрелищах» 10), люди входили, сопровождаемые звучанием тибий и труб. Скорее всего это была музыка, не имевшая никакого отношения к сюжетам, намечавшимся позже к представлению. Возможно, она способствовала созданию торжественного и праздничного настроения. Благодаря ей зрители должны были почувствовать, что они перешагнули некий барьер, отделяющий их от житейских каждодневных забот, и попали в новую обстановку. Все это играло большую роль для психологической подготовки зрителя к восприятию последующей трагедии или комедии.

В римских театрах зрители размещались иначе, чем в греческих. Здесь оркестра предназначалась не для хора, а для важнейших городских сановников: сенаторов, эдилов, консулов, судей и т. д. Далее, в первых четырнадцати рядах амфитеатра рассаживались только лица из всаднического сословия. Так было провозглашено законом Росция Отона в 67 г. до н. э. Следовательно, по расположению зрителей в римском театре можно было обозревать всю социально-общественную иерархию государства.

Как и в греческом театре, в римском существовали разговорные построения (*diverbia*) и музыкальные. Последние состояли из хоров и так называемых «кантиков» (*cantica*, от латинского *cantus* — пение, песня). Хор вместе со своим руководителем (*magister chori*) находился на сцене, а не на оркестре. Его выход и пение сопровождал тибист. Хористы пели, оставаясь либо неподвижными, либо совершая серию простых движений. Так было в трагедии. В комедии же хор вообще отсутствовал, и ее «музыкальная часть» состояла только из кантиков.

Как в трагедии, так и в комедии кантики представляли собой монодии, исполнявшиеся актерами в сопровождении тибий. Правда, не всегда кантики пелись самими актерами. По этому поводу Тит Ливий (VII 2, 6—8) рассказывает одно предание. Основоположник римского театра Ливий Андроник сам был не только автором трагедий и комедий, но и исполнителем, так как выступал в качестве первого актера. В его времена такая практика была общепринята. Ливий Андроник пользовался успехом у зрителей и из-за частых выступлений сорвал голос. Тогда ему не оставалось ничего другого, как поставить перед тибистом молодого раба-певца, а самому лишь активно жестикулировать руками и делать вид, что поет. Согласно Титу Ливию, якобы с тех пор песни в театре пелись певцами, а актеры сопровождали их исполнение жестикуляцией, создавая у зрителей впечатление того, что они поют сами. Не следует думать, что подобное положение было всеобщим и повсеместным. Как во времена республиканского Рима, так и в период империи известны случаи, когда актеры с успехом справлялись не только с диалогическими частями своих партий, но и с вокальными. Однако нередко наблюдалось разделение на актеров-декламаторов и актеров-певцов.

Если в основе рассказа Тита Ливия действительный факт, то все же исполнительское разграничение художественного материала трагедий и комедий на певческий и актерский было вызвано более серьезными причинами. К такой дифференциации привело, видимо, усложнение вокальных партий, с которыми уже не могли справиться даже актеры «широкого профиля», обладающие достаточными вокальными навыками. Именно по этой причине потребовались специальные высокопрофессиональные певцы, способные исполнять столь сложные произведения. Конечно, сейчас невозможно сказать ничего определенного о природе сложностей: были ли они связаны лишь с вокальной виртуозностью, или с «заковыристостью» интонационных оборотов, или с напряженной тесситурой звучания, или со всем этим одновременно? Не сохранилось абсолютно никаких данных, способных дать ответ на эти вопросы. Во всяком случае, уцелевшие свидетельства говорят о бурном развитии сольного пения и почти о полном забвении интереса к хоровому музицированию.

Так, во многих римских источниках с восторгом пишется о впечатлениях от монодий. Цицерон в «Тускуланских беседах» (III 19)

восторгается кантиком из трагедии Квинта Энния (239—169 гг. до н. э.). Аналогичные высказывания встречаются и в иных сочинениях Цицерона, а также у других авторов — Сенеки, Плиния Младшего, Светония и т. д. Вместе с тем, трудно обнаружить упоминание о какой бы то ни было реакции на хоровые произведения. Так, Сенека («Нравственные письма» 84, 9) вспоминает о хоре лишь тогда, когда хочет проиллюстрировать возможность слияния многих голосов в единое звучание, но не более. И даже здесь он добавляет, что имеет в виду не современный ему хор, а тот, «который был известен древним философам». Такие свидетельства весьма показательны.

О той же тенденции говорит и другое обстоятельство. Внимание римской публики стала привлекать не только трагедия, сочетавшая в себе диалог, сольное пение и хоровые построения. Римляне полюбили самостоятельное исполнение кантиков из трагедии. На таких «концертах», проводившихся одним певцом, пелись все вокальные номера из какой-нибудь трагедии. Римские писатели времен империи называют это «tragediam cantare» (петь трагедию), в отличие от «tragediam agere» (играть трагедию). Нередко монодии, звучавшие в таком исполнении, пелись по-гречески, особенно если они были заимствованы из греческой трагедии. В таких случаях в качестве аккомпанирующего инструмента на смену тибий приходила кифара. На ней играл сам певец. В результате получалось некое возрождение древнегреческого кифародического искусства, конечно, в новых условиях и с новым музыкальным репертуаром.

Бурное развитие сольного пения сделало необходимым тщательную вокальную и вообще общемузыкальную подготовку тех, кто специализировался в столь сложной исполнительской сфере. Игра на кифаре стала обязательной для актера-певца. Причем речь шла не просто об удовлетворительном владении инструментом, а о виртуозном. Такого мастерства не требовалось ни от актеров, участвующих в трагедии в качестве декламаторов, ни от актеров-комиков. Плиний Младший (Письма V 19, 3) пишет о своем рабе Зосиме, который играет на кифаре «лучше, чем это нужно комику».

Безусловно, максимум внимания актеры-певцы уделяли вокальной подготовке. Они буквально «денно и ночью» трудились над своим голосом, стараясь довести его до совершенства. Цицерон («Об ораторе» III 23, 86), упоминая об актере Валерии, пишет, что он «ежедневно пел; ведь он был актером, так что ему было делать другое?» В самом деле, если актер — певец, то его основные заботы сводились к вокальным занятиям. Когда же проходили молодые годы и наступала старость — ухудшались вокальные возможности: тускнел тембр, уменьшался «рабочий» диапазон, утрачивалась подвижность голоса и т. д. Для тех, кто не хотел уходить со сцены, профессиональная старость требовала определенной маскировки. В таких условиях каждый действовал по собственному усмотрению.

Одни меняли репертуар, а другие, оставляя репертуар прежним, изменяли тональности исполняемых произведений, третьи же, не желая расставаться со своей славой виртуоза, — пели то же, что и прежде, но значительно медленнее. Именно так намеревался поступить в старости знаменитый римский актер Росций (умер в 62 г.). По свидетельству Цицерона («Об ораторе» I 60, 254), он предполагал, что «чем старше он будет, тем медленнее он постарается делать мелодию тибиста и [тогда] свободнее будет [его] песня». Иначе говоря, при более медленном темпе исполнения Росций надеялся в старости справиться с техническими трудностями. Совершенно очевидно, что это было не изобретение самого Росция, а результат давнего опыта античных певцов.

Кто писал музыку к римским трагедиям и комедиям?

Если имеются конкретные данные о том, что для греческих театральных представлений музыку писали в большинстве случаев сами драматурги, то относительно их римских коллег не существует аналогичных свидетельств. Более того, есть все основания полагать, что здесь чаще всего работали специально приглашенные музыканты. Подобно тому, как в Риме наблюдается разделение между актерами говорящими и актерами поющими, таким же образом происходит разделение между драматургом и композитором. Несомненным доказательством этого служат так называемые дидаскалии к некоторым сохранившимся комедиям Тита Макция Плавта (250—184 гг. до н. э.) и Публия Теренция (ок. 190—159 гг. до н. э.).

«Didascalia» (буквально — «поучение») — решение судей, высекавшееся на каменных или бронзовых досках. В нем вместе с именами должностных лиц, при которых происходили театральные представления, а также с именами автора и актеров иногда фиксировалось и имя композитора. Вот что было начертано на дидаскалии, посвященной комедии Теренция «Евнух»:

«Представлена на Мегаласийских играх, при курульных эдilah Луции Постумии Альбионе и Луции Корнелии Меруле. Играли [актеры] Луций Амбивий Турпион и Луций Атилиий Пренестинец. Мелодии для двух правых тибий сочинил Флакк, раб Клавдия».

Фрагмент из дидаскалии о комедии Теренция «Самоистязатель» гласит:

«Мелодии сначала для двух неравных тибий,
а потом для двух правых сочинил Флакк, раб
Клавдия».

Имя раба Флакка присутствует и во всех других сохранившихся дидаскалиях, посвященных комедиям Теренция. Музыку к комедии Плавта «Стих» написал некий «Маркипор, раб Оппия».

При знакомстве с вышеприведенными дидаскалиями обращают на себя внимание специальные термины «правые тибии» и «неравные тибии». В других источниках встречаются и такие определения, как «левые тибии» и «равные тибии». Они отражают многообразие разновидностей тибий, использовавшихся в античных театрах. Однако понимание их особенностей связано с рядом затруднений.

Очевидно, что на двойной тибии, состоявшей из двух неравных по длине (и зачастую по диаметру) трубок, можно было одновременно исполнять звуки различной высоты. Более того, одна из них издавала один-единственный протянутый звук, а другая вела мелодическую линию. В таких случаях первая трубка называлась «*succentiva*» (сопровождающаяся), а вторая — «*incentiva*» (ведущая).

Трубки тибии подразделялись также на «правые» и «левые». Однако не представляется возможным с полной уверенностью говорить о том, какая из них была «ведущей», а какая — «сопровождающей». Вполне вероятно, что когда-то их расположение не было постоянным и нередко менялось. Вместе с тем, судя по тому, что Флакк написал музыку «для двух правых тибий», можно предполагать, что в его время правая была ведущей, а левая — сопровождающей. Ведь трудно допустить, чтобы музыка ко всему театральному представлению ограничивалась лишь двумя протянутыми одиночными звуками. Свидетельство о существовании инструмента, состоящего из «двух правых тибий», то есть из двух ведущих тибий, вынуждает задуматься над способом исполнения на таком двойном инструменте (не забудем, что каждая из трубок имела систему отверстий, увеличивающих или уменьшающих столб воздуха). Кроме того, такой инструмент предполагает одновременное звучание двух мелодических линий. Ведь он имеет две «ведущие» трубки. Неужели перед нами свидетельство зарождающейся инструментальной полифонии? Если это действительно так, то каковы ее особенности?

На рубеже XIX—XX вв. происходили бурные дискуссии по этому вопросу. Одни ученые считали, что античная музыка была исключительно одноголосной; другие допускали применение примитивных форм гетерофонии (*ἑτεροφωνία*, от *ἕτερος* — другой, разный и *φωνή* — голос, то есть — «разноголосие»); третьи предполагали лишь использование протянутых органнх пунктов, сопровождавших мелодию; а четвертые даже рисковали утверждать, что существовали развитые формы многоголосия. Для доказательства своей правоты защитники различных точек зрения приводили многочисленные аргументы. Дебаты порой были довольно жаркими. Однако единое мнение так и не сформировалось, и все остались на своих позициях. До сих пор большинство ученых продолжают считать, что античная музыка была (как подчеркивается в таких случаях) «в основном» (!) одноголосна.

Но сохранившиеся свидетельства о музыкальных инструментах с «равными» и «неравными», а также с «правыми» и «левыми» тибиями не вписываются в такую трактовку.

Значит, пока не будут преодолены «белые пятна» в изучении важнейших сторон античной музыки вообще, останутся загадки и в ее театральной музыке.

ОЧЕРК СЕДЬМОЙ НА СЛУЖБЕ У ГОСУДАРСТВА

Преображения нома

Древние греки искренне верили, что музыка может не только излечивать души и тела, но и исцелять от недугов общество. Например, предание повествует о том, что в Спарте в первой половине VII в. до н. э. наблюдались ожесточенные раздоры. Вполне возможно, что они были следствием конфликтов, которые часто происходили между дорийцами, пришедшими в Лаконию, и поработанным ахейским населением. Легенда гласит, что раздоры были прекращены благодаря искусству одного из величайших музыкантов Древней Греции — Терпандра.

О нем известно сравнительно мало. Терпандр родился в городе Антиссе на западном побережье острова Лесбос, в семье некого Дердена. Поэтому в источниках он иногда именуется либо «Дерденов [сын]» либо «антиссец». Именно он, согласно легенде, становится наследником лиры мифического Орфея: когда Орфей был растерзан вакханками, они бросили лиру в море, и волны прибили ее к Антиссе, где она и попала в руки Терпандра. В факте вручения Орфеевой лиры Терпандру предание запечатлело не столько преемственность художественных принципов двух знаменитых музыкантов, сколько всеобщее мнение: мастерство Терпандра несколько не уступало искусству Орфея. Для легенды не имело значения то, что от лиры, качавшейся на волнах Эгейского моря от Фракии до Лесбоса, в лучшем случае могли остаться лишь отдельные куски, которые невозможно было использовать даже для реконструкции инструмента, так как под воздействием влаги его детали сильно разбухли. Но молва о художественных достижениях Терпандра облетела весь греческий мир, и необходимо было дать им толкование. Поэтому так важно было передать в руки Терпандра лиру Орфея, ибо в таком случае становились понятными истоки выдающегося музыкального мастерства лесбосца: вместе с лирой якобы было перенято от Орфея и чудесное умение игры на ней и редкостная способность к созданию музыкальных произведений.

Но не только легенда свидетельствует об удивительном искусстве Терпандра. В псевдо-плутарховском сочинении «О музыке» (4) сообщается, что Терпандр четыре раза подряд побеждал на Пифийских играх. А это уже конкретные исторические факты, которые можно трактовать однозначно — как признание художественного превосходства музыканта, прославившегося в открытом состязании с другими современниками.

Как появился Терпандр в Спарте и какова была там его общественно-художественная деятельность — навсегда останется загадкой. Сохранилось всего два сообщения одинакового содержания. Они гласят, что именно Терпандр прекратил имевшиеся тогда раздоры в Спарте. Одно из них зафиксировано у Псевдо-Плутарха (42), а другое — в уцелевшем отрывке из сочинения Гераклида Лембосского (II в. до н. э.) «О государственных устройствах». В последнем сообщается, что Аполлон через своего оракула повелел спартанцам во всем слушаться Терпандра.

Каким образом Терпандр сумел прекратить гражданские распри? Сейчас по этому поводу можно строить лишь более или менее правдоподобные предположения, основывающиеся на косвенных данных. Но естественнее всего мотивировать общественную деятельность Терпандра, отталкиваясь от главных примет его творчества. Ведь художник способен влиять на умонастроения людей только своим искусством. И с этой точки зрения привлекает внимание важное обстоятельство, на котором акцентируют внимание источники.

Среди многих достижений, приписываемых Терпандру, самым главным по праву считается введение в музыкальную практику жанра, получившего название «ном» (νόμος). Правда, отдельные свидетельства иногда оспаривают приоритет Терпандра в этой области. Так, например, тот же Псевдо-Плутарх передает два других мнения. Согласно первому («О музыке» 5) «некоторые из кифародических номов, составленные Терпандром, сочинены [еще] древности в Дельфах Филаммоном» (см. также словарь «Суда», статья о Терпандре). Второй отрывок того же сочинения («О музыке» 7) передает иную точку зрения: «Говорят, что... Олимп... создал авлетический ном в честь Аполлона, называющийся „многоголовым"». Но таких источников, ставящих под сомнение заслуги Терпандра в деле создания нома, очень мало. Абсолютное их большинство отдает пальму первенства музыканту с Лесбоса.

Не исключено, что в возникающей иногда разногласии свидетельств по этому вопросу нашел отражение важнейший принцип зарождения и первоначального развития любого жанра: никакой жанр не может быть созданием одного, пусть даже гениального композитора. Жанр формируется постепенно в процессе исторической эволюции. Как правило, его эмбрион зарождается в недрах одного из традиционных жанров, а затем либо трансформирует его, и тот

постепенно преобразуется в новую жанровую разновидность, либо с течением времени новые тенденции вычлняются из старого «кар-каса», формируясь в качестве иной самостоятельной жанровой единицы. Вполне возможно, упоминания о полумифическом жреце Аполлона Филамоне и о великом Олимпе в связи с номом имеют ту же природу и могут служить косвенным указанием на то, что в творчестве Терпандра процесс созревания такого жанра как ном достиг своей первой кульминации и с этих пор получил «права гражданства» в музыкальном искусстве античности. Во всяком случае, именно с Терпандра начинается бурное развитие нома.

Правда, не следует упускать из виду и другую реальную причину расхождения источников в вопросе о происхождении нома. Хорошо известно, что более поздние поколения нередко определяют явления архаичного музыкального искусства теми терминами, которые оказываются «в ходу» в их времена. Например, выдающийся музыковед XIX века Франсуа Геварт, многолетний директор Брюссельской консерватории, написавший выдающийся по тогдашним временам двухтомный труд «История и теория музыки античности» (1875—1881), описывая жанры и формы древнегреческой музыки, нередко употреблял такие термины как «ария», «кантата», «симфония» и другие. Конечно, Ф. Геварт отлично сознавал, что в музыкальной практике античности не было и не могло быть жанров, которые определялись в новоевропейской музыке этими названиями. Но для того чтобы читатели, лишенные возможности услышать древнегреческую музыку в живом звучании, смогли хоть как-то осмыслить ее особенности, Ф. Геварту приходилось обращаться к современной лексике. Вполне допустимо, что аналогичным образом поступали и древнегреческие авторы более позднего периода при описании архаичных музыкальных событий. Если, например, во времена Аристоксена и Гераклида Понтийского, из сочинений которых черпал материал для своей компиляции Псевдо-Плутарх, одним из распространеннейших жанров был ном, то ничто не мешало некоторым произведениям древнейших музыкантов обозначать тем же названием, хотя в более ранние эпохи это обозначение не использовалось. Однако, такого подхода требовала современная им терминологическая логика.

Какое же отношение мог иметь жанр нома, введенный Терпандром, к умирению гражданской смуты в Спарте?

Само слово «ном» (по-гречески — νόμος) буквально обозначает «закон». Это первое, что нужно учитывать при стремлении хотя бы немного приблизиться к пониманию музыкальной деятельности Терпандра в охваченной распрями Спарте. Кроме того, существует довольно серьезное свидетельство, донесенное до наших дней школой Аристотеля. В псевдо-аристотелевских «Проблемах» есть один параграф (XIX 28), который дает основание еще больше приоткрыть

завесу над интересующей нас загадкой: «Почему то, что поют, называют номами? — Потому что прежде, чем [люди] научились грамоте, они пели свои законы, чтобы не забывать [их], как еще [сейчас] обычно бывает у [скифского племени] аготирсов. И поэтому позднее [люди] дали песням кифародов то же самое название, которое [носили их] первые [песни-законы]».

Можно по-разному относиться к этому сообщению, но игнорировать его нельзя. Целесообразно на его основе попытаться извлечь из небытия самые главные и трудно высвечиваемые контуры смысловой направленности в деятельности Терпандра. Пусть они будут предположительными и во многом базирующимися на догадке. Но в настоящее время у нас нет другого способа хоть как-то попробовать пробить толщу веков и приблизиться к пониманию общественного смысла музыкального нома в первой половине VII в. до н. э.

Представим себе, что вторгшиеся на рубеже XII—XI вв. до н. э. в Лаконию дорийцы должны были постоянно держать в узде местное ахейское население. Сопротивление последних могло то нарастать, то угасать. Но реальность оставалась неумолимой: дорийцы осели на лаконской земле, и оба народа постепенно начали ассимилироваться друг с другом. Некоторые ахейцы смирились с завоевателями, видя их силу, а некоторые — даже вступили в родственные связи с пришельцами. Наиболее же благоразумные из дорийцев понимали, что без мира с местным населением невозможна нормальная, спокойная жизнь. Вместе с тем, среди ахейцев не могла быстро погаснуть ненависть к завоевателям, а у дорийцев оставалось стремление утвердить себя силой. Поэтому здесь должны были одновременно сосуществовать как миролюбивые, так и антагонистические тенденции. Однако жизнь требовала мира. Он мог быть достигнут только благодаря договору между всеми втянутыми в конфликт силами. Иначе говоря, требовался закон, который регламентировал бы нормы жизни людей, населяющих Лаконию, учитывал бы их права и желания, удовлетворял бы всех и служил гарантией от всяких неожиданностей и своеволий.

Можно предположить, что в конце концов такой закон был провозглашен. Но хорошо известно, что между формальным принятием закона и его всеохватывающим действием — длительная и сложная дистанция. Принятый закон становится реальной силой только в том случае, если он входит в умы и сердца еще вчера враждующих людей, если он утверждается как обязательное и необходимое знание для каждого, и, соответственно, рассматривается как всеобщее руководство к действию. Без такого условия любые усилия, направленные на установление миролюбивого порядка, оказались бы напрасными.

И тогда люди обратились к одному из самых древних и действенных средств для освоения закона — к заучиванию его, как песни. Именно благодаря песне, сопровождающей человека с детского воз-

раста и на протяжении всей его жизни, можно без труда приобщиться к законоположениям, изложенным в распевающихся словах. История знает немало примеров, когда поющие идеи окрыляли массы с особой силой (правда, период веры в эти идеи зависел как от глубины и гуманности их содержания, так и от качества музыки, озвучивавшей их).

Кроме того, уже упоминалось, что в древности песня, наряду с танцем, была несравненно более активной участницей житейских событий, чем впоследствии. Тогда она была не только сферой искусства и отдохновения, но и являлась неотъемлемой частью самых важных сторон человеческой деятельности. Поэтому для сознания тех времен не было ничего противоестественного в распевающихся законах. Они казались логичным продолжением всего остального песнетворчества. Задача заключалась в том, чтобы создать для текста законов достойное музыкальное обрамление. Для этого и пригодилось художественное мастерство Терпандра.

Его заслуга состояла в том, что он сочинил замечательную музыку, эмоциональный строй которой полностью соответствовал духу утверждающихся законов и особенностям их текстов. Это должна была быть яркая и образная музыка, помогающая проникновению в суть законоположений и приемлемая для всех возрастов и самых разнообразных вкусов. Провозглашенные законы совместно с музыкой Терпандра начали свое победное шествие не только по домам, но и по душам людей. Их распевали на утренней заре, настраиваясь на конкретные дневные заботы, их пели и во время работы. Могли напевать их «про себя» в период сосредоточенных раздумий и ожиданий, разучивать в школе вместе с азами житейской премудрости... Благодаря повсеместно распевающимся номам, они должны были с течением времени войти в сознание людей как единственные и непогрешимые наставники жизни, как важнейшие и незывлемые указания для руководства в отношениях между людьми.

Можно предполагать, что различные законы напевались на неодинаковые мелосы. В этом случае в сознании людей индивидуальные мелодии ассоциировались со смысловой направленностью законоположений. В конце концов законы-номы стали правилом жизни спартанского общества, а благодаря этому утихомирилась вражда. Так номы Терпандра способствовали умиротворению гражданских страстей.

Как утверждает традиция, Терпандр создал «первое установление музыки в Спарте» (Псевдо-Плутарх 5). Понимание этого сообщения сопряжено с определенными трудностями. Ведь невозможно думать, что до появления Терпандра в Лаконии там вообще не было музыки. Значит, речь идет о чем-то другом. Скорее всего здесь нужно видеть первый зафиксированный случай, когда государство открыто поставило музыку себе на службу ради достижения определенных

политических целей, а музыка стала выполнять задачи, установленные для нее государством.

Что представляли собой с музыкальной точки зрения номы Терпандра? Многие исследователи пытались ответить на этот вопрос. Но все их попытки оказались тщетными, так как не сохранилось никаких свидетельств, непосредственно связанных с сутью музыкального материала. Поэтому мнения ученых, как правило, основывались на субъективных представлениях и зависели чаще всего от собственных индивидуальных воззрений на античную музыку вообще. В результате суждения о номе имели очень широкую амплитуду: от трактовки нома как некоего древнегреческого макама (импровизационной композиции на конкретные мелодические формулы, якобы записывавшиеся жрецами и хранившиеся в храмовых архивах) до понимания нома как развернутой, почти «оперной», арии с сопровождением инструмента. Все подобные предположения так же трудно принять, как и опровергнуть, ибо материал, которым располагает наука в настоящее время, не идет далее характеристики внешних аспектов нома, да и они во многих случаях не ясны и допускают взаимоисключающие друг друга толкования.

Источники указывают на связь кифародических номов Терпандра с творчеством Гомера. Так, по свидетельству Псевдо-Плутарха (5), Александр Полигистор говорил, что Терпандр «следовал гекзаметрам Гомера и мелодиям Орфея». В том же источнике (4) сообщается, что «кифародические номы возникли из эпических поэм», а Терпандр «положил на музыку гекзаметры своих номов и стихов Гомера» (там же, 3). Все это нужно понимать только как указания на то, что текст номов Терпандра создавался в гекзаметрах, то есть на языке эпической поэзии. Однако такие свидетельства не проливают свет на саму музыку произведения.

Номы Терпандра, скорее всего, были двухчастными. Их первая часть являлась призывом к какому-либо божеству, так как ни одно дело, а особенно такое общественно важное мероприятие, как исполнение поющих законов, не могло совершаться без обращения к богу и без его поддержки. Эта часть нома называлась «арха» (ἀρχή — начало). Судя по всему, она создавалась в свободной форме и могла выражаться не только в гекзаметрах, но и в других поэтических размерах. При большом стечении народа певец с кифарой стоял, обратившись лицом к храму, либо к изваянию божества, либо к его алтарю, и пел воззвание к богу или молитву. Среди сохранившихся фрагментов Терпандра существует только два, подлинность которых почти не вызывает сомнений. Один из них передан в словаре «Суда» в статье «Амфианактидзеин» (ἀμφιανακτιδεῖν — этим глаголом в шутку называли исполнения произведений дифирамбических поэтов-музыкантов, в начальных строчках которых очень часто встречалось выражение «ἀμφιάνκτας» — «вблизи владыки») и является обра-

шением к Аполлону, хотя само имя Феба здесь не упоминается, а приводится только его эпитет — «ἐκείρυος» (далекоразящий). Другой фрагмент Терпандра запечатлен у Климента Александрийского («Строматы» VI 11; 88, 2);

«Зевс, первооснова всех [вещей], вождь всех,
Зевс, к тебе я обращаю это начало прославлений».

Когда у Псевдо-Плутарха (4) сообщается, что «Терпандром сочинены и кифародические вступления к эпическим поэмам», то, нужно думать, имеются в виду именно такие вокально-инструментальные вступления, которые предваряли основную часть нома, написанную в гекзаметрах, а потому именовавшуюся «ἐλπῆ» (множественное число от ἐλπος).

После завершения «арха» певец поворачивался лицом к народу и начинал петь сам ном. Эта часть носила наименование «омфал» (ομφαλός — центр, средоточие), вспомним, что камень, лежавший в центральном зале храма Аполлона в Дельфах и считавшийся центром мира, также назывался «омфал». Здесь в поющих гекзаметрах излагались основные спартанские законы.

Конечно, форма нома не всегда была однотипной. После Терпандра она изменялась и расширялась. Так, на смену двухчастности пришла трехчастность: арха, омфал и сфрагис (σφραγίς, буквально — печать). Можно предполагать, что в таком номе заключительная часть служила своеобразным завершением формы нома, где наиболее полно проявлялась авторская индивидуальность исполнителя и композитора, его творческая «печать». В дальнейшем некоторые кифароды стали вводить особый инструментальный эпизод между двумя первыми частями нома. Теперь поворот исполнителя от храма к народу не был формальным и мимолетным движением. Он делался очень медленно и сопровождался особой музыкой, а сама эта часть получила наименование «кататропа» (κατατροπή — поворот). Впоследствии между архой и кататропой появилась еще одна часть — «метарха» (μεταρχή), то есть, «следующая за архой». А между кататропой и омфалом — «метакататропа» (μετακατατροπή), что означает — «следующая за кататропой». В конце концов, у Поллукса (IV 66) мы находим указание на семичастный ном: арха, метарха, кататропа, метакататропа, омфал, сфрагис, эпилог.

Знакомство с этим материалом наводит на вполне естественный вопрос: неужели на протяжении всего развития и видоизменения кифародического нома он всегда был связан с поющими законами? В самом деле, неужели все это большое семичастное произведение также является своеобразной музыкальной пропагандой спартанской юриспруденции?

Конечно, нет! Законы пелись только при становлении жанра нома, во времена Терпандра. Возможно, что и ближайшие последователи

Терпандра в жанре нома, если не полностью, то хотя бы частично следовали древнейшим традициям. Среди них история сохранила имя не то тегейца, не то фиванца Клона (Псевдо-Плутарх, 3 и 5), создавшего два нома с загадочными названиями, которые уже ни о чем не говорят нашим современникам: «апотетос» (ἀπώετος — тайный) и «схоинион» (σχοινίον — веревочный). Однако его номы были уже авлодическими, исполнявшимися солистом-вокалистом в сопровождении авлоса. Впоследствии «юридическая» часть номов становилась все меньше и меньше. Затем, со временем, тематика омфала посвящалась не столько распеванию законоположений, сколько восхвалению нравственных и физических добродетелей, являющихся следствием соблюдения законов. В результате получилось так, что древнейший обычай распевать законы вообще заглох и был полностью удален из жанра нома. Одновременно с этим, как мы уже видели, увеличивалось количество частей, которых не было в древнем номе. Иначе говоря, ном полностью изменил свою форму и тематику.

О чем же пелось в новых кифародических номах?

К сожалению, дошедшие до нас названия номов не дают оснований для каких-либо определенных выводов: «беотийский», «эолийский», «трохайческий», «высокий», «четырехпесенный» и т. д. Правда, среди них встречаются и такие номы, как «элегический» и «эпикейдес» (ἐπικῆιδεος — погребальный), названия которых более определены и опять-таки говорят о радикальных изменениях тематики нома. Достаточно сказать, что уже на рубеже VII—VI вв. до н. э. Полимнест из Колофона (Малая Азия), был известен как автор авлодических номов с непристойным и циничным содержанием. Они получили столь широкое распространение, что выражение «сочинять полимнестии» стало означать «сочинять непристойные песенки» (упоминает Аристофан во «Всадниках», ст. 1287).

Такова была направленность развития нома: от распевания высоко нравственных законов до непристойных песенок. Но парадокс заключался в том, что и непристойные песенки также носили гордое и высокопарное название «номы» — «законы». Установленный однажды термин не изменялся даже после того, как от первоначального содержания номов ничего уже не осталось. Такова была сила традиции.

Однако бурное развитие жанра нома не ограничивалось только кифародическими и авлодическими номами. Наиболее смелые музыканты внедряли ном в инструментальную музыку. Особенно отличались в этой области авлеты. Автором первого авлетического нома, то есть сольного нома для авлоса, был признан авлет из Аргоса Сакад (VII—VI вв. до н. э.).

В самом начале своего творческого пути Сакад выступает, аккомпанируя на авлосе различным певцам, исполнявшим номы. Постоянно работая в сфере авлодических номов, он в совершенстве

освоил особенности жанра. Кроме того, Сакад был выдающимся инструменталистом, для которого не существовало никаких технических трудностей при игре на авлосе. Оба эти обстоятельства привели к попытке создания чисто инструментального нома. Не известно, когда Сакад впервые осуществил свой замысел. Но исторически засвидетельствованное рождение авлетического нома состоялось в 586 г. до н. э.

Именно тогда, в третий год 48 Олимпиады, амфиктионы — полномочные представители двенадцати греческих государств, объединенных для отправления культа в Дельфах, — внесли в программу Пифийских состязаний не только кифародию, но также авлодию и авлетику. Как уже указывалось (см. стр. 153), после конкурса в традиционной кифародии победителем стал некий Меламп из Кефаллени (остров в Ионическом море). Его имя больше нигде не всплывает в источниках. Победителем же в авлодии оказался аркадянин Эхе́мброт. О нем также известно слишком мало: в память своей победы он установил в Фивах бронзовый треножник, посвященный им Гераклу; треножник имел такую надпись:

«Аркадянин Эхе́мброт посвятил это выполненное по обету подношение Гераклу, когда он одержал победу на Амфиктионских Играх, исполняя для греков песни и элегии» (Павсаний X 7, 5).

Однако наибольшую известность получил третий победитель этих Пифийских игр — Сакад. Он был провозглашен победителем в авлетике. Судьи присудили ему лавровый венок за создание и исполнение так называемого «Пифийского нома» — программно музыкального сочинения. Эта пьеса была посвящена изображению борьбы Аполлона с чудовищем Пифоном.

Согласно Аполлодору (14, 1), Аполлон, научившись искусству предсказания, прибыл в Дельфы, где тогда пророчествовала богиня Фемида. Вход в прорицалище охранял страшный дракон Пифон, и чтобы проникнуть внутрь, Аполлону пришлось вступить с ним в схватку и убить. Однако более распространенный миф имеет несколько иную направленность. Аполлон хотел отомстить Пифону за то, что по наущению ревнивой Геры тот преследовал его мать. Для этого Аполлон достиг мрачного ущелья, где находилось жилище Пифона. Чудовище обладало громадным телом, покрытым чешуей, и ужасной пастью, способной проглотить все живое. Длительный и изнурительный поединок Аполлона с Пифоном завершился победой бога и смертью дракона.

Этот миф часто трактовался как победа бога Солнца и Весны над Мраком и Зимой. Его-то и решил воплотить в музыке Сакад, пользуясь только своим авлосом. По сообщению Поллукса (IV 84), это была пятичастная пьеса. Первая ее часть называлась «пэйра» (πείρα — испытание): Аполлон словно «проверяет, подходит ли место

для борьбы». Вторая часть — «катакелевсмос» (κατακελευσμός — боевой клич), когда бог вызывает чудовище на поединок. Затем следовала центральная часть, называвшаяся «ямбикон» (Ἰαμβικόν — ямбическое), как бы иллюстрирующая ход борьбы, где «имитируются трубные призывы и скрежет зубов (ὀδοντισμός — „одонтисмос“) дракона». Предпоследняя часть — «спондей» (σπονδαῖον). Это провозглашение победы бога. Возможно, название «спондей», олицетворяющее музыкальное оформление богослужений, указывает на религиозный характер музыки, звучавшей как гимн или молитва Аполлону. Пятая часть авлетического Пифийского нома называлась «катахоревсис» (καταχόρευσις). Здесь гремела торжественная песня-пляска, знаменовавшая радость Аполлона, праздновавшего свою победу.

Сакад еще дважды увенчивался лавровым венком на Пифийских играх: в 584 и 582 гг. до н. э. Его слава облетела всю Элладу. Памятники этому выдающемуся авлету воздвигались в самых разных ее местах. Еще Павсаний (II 22, 9) застал один из таких памятников в Коринфской области. Известно также, что статуя Сакада с авлосом, величина которой была равна размерам фигуры самого авлета, высылась и на Геликоне, среди изваяний других выдающихся музыкантов (Павсаний IX 30, 2).

Не исключено, что именно со времен Сакада участвовавший в Пифийских играх авлет, стал называться «пифавлом» (πυθαύλης). Сам же инструмент, технически приспособленный для исполнения столь сложных и виртуозных сольных произведений, именовался уже «пифийским авлосом».

Кроме создания авлетического Пифийского нома, Сакаду приписывается также авторство элегий и создание сочинения, получившего наименование «трѳελής» (трѳεπесенный). По свидетельству источников, Сакад построил его так, что каждая из трех частей звучала в одной из трех тональностей — дорийской, фригийской или лидийской (Псевдо-Плутарх 4 и 5). Другие подробности этого нововведения Сакада отсутствуют.

Конечно, достижения Сакада не возникли на пустом месте. Школа Олимпа уже располагала значительными успехами в развитии инструментальной музыки. Вполне возможно, что первые робкие шаги в создании инструментальных номов предпринимались еще до Сакада. Уже упоминался ном, называвшийся «многоголовым». Псевдо-Плутарх (7) приписывает его создание либо Олимпу, либо его ученику Кратету. Предположительно, Кратет был одним из старших современников Сакада, который подготовил почву для стремительного расцвета сольной инструментальной музыки, получившей свое яркое воплощение в творчестве аргосского авлета. Как указывалось, тематика «многоголового» нома была посвящена борьбе Персея с многоголовым чудовищем — сестрами Горгонами. Сейчас можно только

строить различные предположения о том, какими средствами авлеты передавали столь динамичный и захватывающий сюжет.

Достижения Сакада и авлетов воодушевили на новаторство и других инструменталистов. Их примеру последовали и кифаристы. Однако они не рискнули создавать ном исключительно для солирующей кифары, а пошли по пути ансамблевого музицирования, и поэтому кифаристический Пифийский ном представлял собой дуэт кифары с аккомпанирующим авлосом. Страбон (IX 3, 10) упоминает о таком номе и сообщает, что он, подобно Пифийскому авлетическому ному Сакада, состоял из пяти частей. Правда, здесь были сделаны некоторые изменения.

Начиналось произведение «анакрусой» (ἀνάκρουσις — вступление), а лишь затем следовала «анапэ́йра», идентичная сакадовской «пэ́йре» (испытанию). Третья часть, как и в авлетическом номе, называлась «катакелевсмос», т. е. боевой клич. Четвертая же часть называлась «ямбы и дактили» (ἰαμβοὶ καὶ σάχτυλοι). Как видно, один раздел этой части (дактиль) призван был восхвалять Аполлона, а другой (ямб) — осуждать Пифона. Ведь известно, что дактиль — стихотворный размер, часто использовавшийся для хвалебных гимнов, а ямб удобен для поношений (от глагола «ἰαμβίζειν» — бранить, поносить). Завершала все произведение часть, называвшаяся «сиринги». Но в данном случае греческий термин «σύριγγες» использовался не в своем основном значении (то есть не как название популярного духового инструмента пастухов), а как существительное, обозначавшее «свист», так как в последней части изображались шипение и свист издыхающего Пифона. Ясно, что здесь большую роль играл авлос, звуки которого как нельзя лучше подходили для изображения этой натуралистической сцены.

Не вызывает сомнений, что основные композиционные параметры кифаристического Пифийского нома были заимствованы у одноименного авлетического нома. Кто был его автором? Страбон (там же) приписывает его создание Тимосфену — командующему флотом (наварху) правителя Египта Птолемея II (283—246 гг. до н. э.). Тимосфен был разносторонне образованным для своего времени человеком. Он даже создал труд по географии, который иногда переводят как «Гавани», а иногда — как «Порты». Плиний Старший (VI 167) утверждает, что одно время Тимосфен служил в качестве «начальника авлетов». Не исключено, что он вначале был авлетом, но восхождение по служебной лестнице привело его к должности наварха (своеобразие общественной жизни Египта при первых Птолемеях допускало такой «прорыв» из низов на высокие ступени государственной пирамиды). Во всяком случае, согласно единственному уцелевшему сообщению Страбона, именно Тимосфен является автором мелоса кифаристического Пифийского нома.

Итак, жанр нома прошел большой путь развития: от распевających законов до песенок и развернутых программных инструментальных пьес. В конце концов наступило такое время, когда словом «ном» обозначались совершенно различные по смыслу и содержанию сочинения. Это могли быть и развернутые вокально-инструментальные опусы и примитивные песенки. Нередко термин «ном» использовался даже для обозначения мелодии (см., например, Пиндар «Немейская песнь» 5, 25; Эсхил «Агамемнон» 1153, Аристофан «Мир» 1160, «Лягушки» 684 и др.). Таковы были преобразования нома.

Фалет и Тиртей

Итак, родина нома — Спарта.

Все граждане этого государства делились на рабов-илотов и свободных-спартиатов. Судьба илотов была ужасной. Самое ласковое слово «благородное», на что мог рассчитывать раб-мужчина — умереть с оружием в руках на поле боя, защищая то государство, которое отказало ему в самом естественном праве человека — в свободе. Участь же илотов в мирной жизни была и того хуже: беспросветный рабский труд с постоянными унижениями и оскорблениями, когда ни один поступок не зависит от собственного желания и решения, а все, вплоть до самой жизни, находится во власти хозяина-рабовладельца. Отсюда нетрудно представить себе «культурный слой», в котором находились илоты. Плутарх («Ликург» 28) сообщает, что спартанцы заставляли их, вопреки обычаю, пить неразбавленное вино, доводили до полного опьянения, а затем приводили на общие трапезы, чтобы продемонстрировать юношам, что такое опьянение: илоты пели похабные песни и танцевали танцы с непристойными движениями.

Однако ошибочно было бы думать, что сами спартанцы, считавшиеся свободными, являлись истинно свободными гражданами. Конечно, они не могли быть проданы или убиты по чьей-то прихоти, но вся их жизнь подвергалась строгой государственной регламентации, начиная от формы одежды и кончая нормами супружеской жизни, когда даже вопросы деторождаемости были больше в компетенции государства, нежели семьи. Целью почти всех свободнорожденных мужчин была военная служба в качестве тяжеловооруженных воинов «гоплитов». Всю жизнь их сопровождало звучание «эмбатерион мелос» (ἐμβατήριον μέλος) — маршевой песни. Иначе она называлась «эноплион мелос» (ἐνόπλιον μέλος — военная песня). Ее мелодия игралась на авлосе, а слова более речитировались, нежели пелись; ритм же отбивался ногами гоплитов.

Смысл жизни всех свободнорожденных женщин сводился к «воспроизводству» физически полноценного нового поколения,

особенно мальчиков, способных впоследствии заменить своих отцов в спартанском войске. Они становились со временем такими же, как их отцы и деды, исполнителями и слушателями «эмбатерион мелос».

Вся страна представляла собой единый военный лагерь, где все — от воспитания детей и до мельчайших деталей быта — было подчинено государственной военно-политической организации. Как говорит традиция, такой строй был задуман и воплощен в жизнь Ликургом — полубогатырской личностью, о которой не сохранилось почти никаких подлинно документальных свидетельств. Считается, что «ликургов строй» установился в Спарте на рубеже VII—VI вв. до н. э., когда было создано уникальное по своей военной силе государство, но с очень слабой экономикой и примитивной культурой. Да и какая культура могла существовать в обществе, построенном на казарменной дисциплине, где подавлялось любое проявление индивидуальности, без которой невозможно подлинное творчество, где дети с семи лет становились собственностью государства, где все были уравнены перед законом не только в праве ничего не иметь, но и в праве мыслить только в предписанных рамках, где за соблюдением установленных порядков следил целый институт надсмотрщиков, возглавляемых эфорами.

О музыкальных вкусах спартанцев достаточно убедительно говорит хотя бы такой факт, о котором сообщает Плутарх («Ликург» 28). Когда во время похода фиванцев на Лаконию в 371 г. до н. э., захваченным в плен илотам приказано было спеть «что-нибудь из Терпандра, Алкмана и лаконца Спендонта»¹, то они отказались, так как привыкли к тому, что их хозяевам такие песни были «не по душе». Да и могли ли нравиться высокохудожественные произведения спартанцам, воспитанным на казарменной музыке эмбатериев.

Естественно, что в Спарте музыке отводилась лишь одна роль — будить мужество, способствовать укреплению воинского духа, но не более! И действительно, Плутарх («Ликург» 21) сообщает, что в Спарте пению и музыке учили с не меньшей тщательностью, чем чистоте речи. Однако тексты песен всегда были просты, безыскусны и чаще всего сводились к прославлению счастливой участи павших в бою за Спарту, а также провозглашали позор трусам, обреченным влачить жизнь в бесчестье. Плутарх приводит одну из популярных в Спарте песен, исполнявшуюся тремя хорами — стариков, мужчин и мальчиков. Слова первого хора — воспоминания о былой силе и могуществе, второго — о нынешней физической бодрости, а третьего —

¹ Никаких сведений об этом музыканте не сохранилось. Можно предполагать, что либо он сам был жрецом, либо происходил из династии жрецов, так как его имя происходит от глагола *σπένδω*, обозначающего «совершать жертвенные возлияния».

о предвосхищении того времени, когда юноши достигнут мощи своих отцов. Это был некий гимн телесной силе, возведенной в ранг всеобщей эстетической и нравственной ценности.

Поэтому когда Плутарх пишет, что Терпандр и Пиндар изображают спартанцев самым воинственным и самым музыкальным народом, то его утверждение следует понимать только в том смысле, что спартанская муза была одета в воинские доспехи и весь свой талант направляла на создание военизированного искусства, сопровождавшего лаконцев на протяжении всей жизни.

Безусловно, это не значит, что другие музыкальные жанры начисто были исключены из спартанской жизни. Они продолжали свое скромное существование в тиши «гинекеев» (женская половина дома), в мастерских ремесленников, на сельских полях. Государство же взяло на вооружение только военно-патриотическую музыку и всячески способствовало ее распространению, ибо она полностью соотвествовала милитаристскому духу Спарты.

С деятельностью Ликурга связывается имя музыканта Фалета. По одним источникам (Псевдо-Плутарх 42), Фалет, благодаря своей музыке, избавил Спарту от эпидемии чумы, а по другим (Плутарх «Ликург» 4) — распространение его музыкальных произведений способствовало укреплению законов Ликурга.

Сохранившиеся предания позволяют считать, что Фалет родился в конце VII в. до н. э. в Гортине, на острове Крите. Здесь же, у себя на родине, он становится знаменитым и мудрым государственным деятелем. Однако свои общественно-политические и законодательные идеи он облекает не в параграфы учения и не в своды законов, а в песни. Именно посредством этих песен он пропагандировал свои воззрения. Популярность же песен способствовала широкому распространению его взглядов. Нужно думать, что песни Фалета представляли собой уже известные нам номы — распеваящие законы, которые доходили не только до разума, но и до сердец людей, постепенно внушая им нравственные критерии и нормы повседневной жизни.

Легенда гласит, что знаменитый законодатель Спарты Ликург во время своего путешествия по Криту познакомился с Фалетом и уговорил его переехать в Спарту. Плутарх («Ликург» 4) так описывает это: «Одного из почитаемых там [то есть на Крите] мудрецов и государственных деятелей [Ликург] с милостью и дружбой отослал в Спарту. Считаясь создателем лирических песен и сделав это искусство прикрытием [для своих проповедей], Фалет на деле добивается [того], чего [добились] и самые лучшие из законодателей. Слова [и] песни, одновременно [сочиненные им], призывали к послушанию и единомыслию посредством мелодий и ритмов, безусловно обладающих благопристойностью и [производящих] умиротворяющее действие. Их слушатели незаметно успокаивались и совместно активно

распространяли нравственно прекрасные [обычаи, хотя] тогда [в среде спартанцев существовала] взаимная неприязнь. Поэтому он некоторым образом подготавливает для Ликурга их просвещение».

Переехав в Спарту, Фалет возглавляет там музыкальное дело. После Терпандра это было «второе музыкальное установление» в Спарте. Судя по источникам (см. Псевдо-Плутарх 9), Фалет осуществляет его вместе с другими музыкантами: Ксенодамом из Кифер (остров и город у входа в Лаконский залив) и Ксенокритом из Локр (на юго-восточном побережье Брутия). Видимо, оба они были моложе Фалета. О них практически ничего не известно, за исключением того, что по их инициативе в Спарте были введены гимнопедии — ежегодные десятидневные празднества, проводившиеся сначала в память погибших спартанцев, а затем посвященные Аполлону. Во время празднеств обнаженные юноши показывали гимнастические упражнения вокруг статуи Аполлона. Исполнение упражнений сопровождалось песнопениями, носившими серьезный и торжественный характер. Отсюда и произошел танец, названный «гимнопедик», (γυμνοπαίδική), во время которого также воспроизводилось подражание «панкратике» (παγκράτιον) — соревнованию по борьбе и кулачному бою.

Кроме гимнопедии Фалету, Ксенодаму и Ксенокриту приписывается (см. Псевдо-Плутарх 9) введение в Аркадии каких-то «представлений» (Αποδείξεις), а в Аргосе — «украшений» (Εὐδαιμόνια). К сожалению, история не сохранила никаких свидетельств об этих музыкальных фестивалях и они, как видно, уже навсегда останутся загадочными. Однако такое мимолетное упоминание дает основание считать, что деятельность Фалета, Ксенодама и Ксенокрита коснулась не только Спарты, но и других городов Эллады. Псевдо-Плутарх (9) считает, что все они были авторами пеанов. Однако поэт VI или V вв. до н. э. Пратин из Флиунта (город на северо-востоке Пелопоннеса) склонен думать, что Ксенодам был создателем не пеанов, а гипорхем (см. там же).

Что же касается художественного стиля самого Фалета, то древнегреческие авторы рассматривали его как продолжателя традиций Архилоха. По этому поводу в утерянной работе «О древних поэтах и музыкантах» Главка из Регия (V или IV вв. до н. э.), по свидетельству Псевдо-Плутарха (10), сообщалось следующее: «Главк, полагающий, что Фалет жил после Архилоха, говорит, что он подражал песням Архилоха и удлинял [их] до более крупного размера, [а также] начал [использовать] пеан и кретический ритм, которыми Архилох не пользовался, а также [не пользовались] ни Орфей, ни Терпандр».

Так античная критика определяла историческое место Фалета в ряду древнегреческих художников.

Вполне допустимо, что на его творчестве лежала печать двойственности. С одной стороны, он работал на потребности военно-полицейского государства и создавал музыкально-поэтические произведения, соответствовавшие официальному духу. С другой стороны, как подлинный мастер он не мог не творить в сфере «высокого искусства», лишенного официозности и обращавшегося к непреходящим идеалам человечества: красоте, добру, искренности, любви. Как мы знаем, такова судьба многих художников, создававших свои произведения в общественно-политической обстановке парадного патриотизма и военной истерии и не способных до конца (иногда ценой собственной свободы и даже самой жизни) противостоять государственной машине подавления. В таких случаях компромисс неизбежен, а творчество, как и личность мастера, раздваиваются. Однако для потомства сохраняется лишь та часть наследия, которая создавалась вопреки официальной установке.

Существует свидетельство о том, что Пифагор высоко ценил произведения Фалета. В сочинении философа Порфирия (232/233—301/302 гг.) «О жизни Пифагора» (32) сообщается, что по утрам Пифагор «распевал некоторые пеаны древнего Фалета». Тот же самый факт приводит и ученик Порфирия Ямблих (ок. 283—330 гг.) в сочинении «О пифагорейской жизни» (110). Вряд ли великий философ и естествоиспытатель вдохновлялся военными опусами Фалета.

Однако наряду с таким художником, как Фалет, военная Спарта подарила Элладе и искусство Тиртея, творчество которого целиком было поставлено на службу государству. Его творческая мысль была лишена раздвоенности и двигалась только в направлении, определенном официальными запросами спартанского общества.

Точные сведения о месте рождения Тиртея отсутствуют. Одни считают его афинянином из дема Афидны, другие — ионийцем из Милета, а третьи — дорийцем из Ериней. Однако вне зависимости от своего места рождения к началу второй Мессенской войны (660—643 гг. до н. э.) он уже жил в Афинах, где «был учителем грамоты, считался человеком небольшого ума и был хромым на одну ногу» (Павсаний IV 15, 3).

После одного из сражений, когда спартанское войско потерпело серьезное поражение, среди лакедемонян началась паника. Они упали духом, и уже раздавались голоса о необходимости прекратить войну. Повсюду наблюдались волнения и росли сомнения в верности избранного пути. Подобно тому, как часто поступали эллины в таких случаях, спартанцы обратились за предсказанием к оракулу Аполлона в Дельфах. Им было дано прорицание: призвать к себе в помощники и советники кого-либо из афинян. Спартанцы снарядили посольство в Афины. Оно сообщило афинянам о вещих словах оракула и попросило дать им человека, способного на добрый совет в

сложившейся непростой ситуации. Афиняне оказались в щекотливом положении. С одной стороны, им не хотелось, чтобы лакедемоняне без больших потерь и трудов овладели лучшей частью Пелопоннеса. Если этому суждено случиться, то целесообразнее, чтобы заносчивая и чрезмерно гордая Спарта обессилела в столь продолжительной и изнурительной войне. Ведь она является потенциальным противником Афин. С другой стороны, афиняне не хотели послушаться воли бога, слишком велик мог быть его гнев. Поэтому их выбор пал на Тиртея. Его умственные способности не вызвали у них восхищения, и они были уверены, что Тиртей не сможет дать по-настоящему дельного совета.

Прибыв в Спарту, Тиртей стал слагать и петь свои элегии. Сначала он выступал только в кругу знатных лакедемонян, а затем и перед всеми, «кого мог собрать». Его элегии представляли собой не что иное, как военные песни. Они зажигали слушателей воинским духом и жадой доблести. У всякого, кто слушал их, сильнее начинало биться сердце и активнее пульсировала кровь. Элегии Тиртея, призывавшие к подвигу во имя Отечества, попадали на благоприятную почву, возвращенную всем спартанским воспитанием. Вот одна из его песен:

«Вперед, о сыны отцов, граждан
Мужами прославленной Спарты!
Щит левой рукойставляйте,
Копьем потрясайте отважно
И жизни своей не щадите:
Ведь то не в обычаях Спарты».

(Пер. В. В. Латышева)

Молодежь, воодушевленная такими песнями, презирая опасности, была готова на любые подвиги. Такая музыка как нельзя лучше соответствовала не только временам Мессенской войны, но и вообще духу, царившему в Спарте. Искусство Тиртея было воспринято как родное и желанное, а вдохновленное им спартанское войско удесятерило свои силы и вышло победителем из войны.

После ее завершения Тиртей получил гражданство Спарты и стал одним из самых почитаемых граждан. Его прославляли наряду с основными творцами победы. Было решено, что элегии Тиртея войдут обязательным атрибутом в спартанское войско. И действительно, песни Тиртея исполняли многие поколения спартанских воинов. Так, например, по словам жившего уже в IV или в III вв. до н. э. историка Филохора, которые приводятся Афинеем (XIV 630 f), «когда спартанцы, вдохновленные Тиртеем, одержали верх над мессенцами, они сделали своим обычаем в походах, съев пищу и пропев пеан, каждому петь отрывок из Тиртея. Командир же должен был быть судьей и давать в качестве награды победителю мясо».

Не требуется большой проницательности, чтобы представить себе художественный уровень искусства, когда арбитром выступает армейский командир, а призом служит мясо. Другое искусство и не могло культивироваться в тоталитарной Спарте.

Топор и лира

Все это говорит о том, что государство издавна знало, каким сильным воздействием на людей обладает музыка. Разве не удивительно, что разрозненные звуки, организованные соответствующим образом, способны направить волю массы людей на разрушение или созидание. Следовательно, музыка — довольно опасное оружие, могущее быть обоюдоострым. Все зависит от того, в чьих руках это оружие находится, против кого направлено и каким идеям служит. Поэтому государство не хотело пускать развитие музыки на самотек, а тем более — давать возможность использовать ее против тех устоев, на которые опирается общество. В знаменитых «XII таблицах», где в законодательной форме были зафиксированы юридические нормы жизни архаичного Рима, определенное место отводилось и музыке. Согласно одной из таблиц, смертная казнь назначалась за исполнение или создание песни, оскорбляющей какого-либо человека (см. Цицерон «О государстве» IV 10, 12). Ясно, что забота здесь была не столько о каждом отдельном человеке, сколько о потенциальных возможностях порицать и осуждать посредством песни пороки общества, проявляющиеся в делах и поступках людей. Критика чиновников и должностных лиц — это не только удар по каждому из них, но и по государственной системе в целом. Поэтому «XII таблиц» запрещали песни, певшиеся кому-нибудь «в обиду» (Цицерон «Тускуланские беседы» IV 2, 4). Конечно, «песенная обида», нанесенная отдельному человеку, не шла ни в какое сравнение с такой же «обидой», нанесенной государству.

Следовательно, для музыки необходимы были конкретные установления, которые не давали бы ей простора для «своеволия» и не допускали бы возникновения непредвиденных эмоциональных волнений, могущих поколебать фундамент государственной системы. Однако жизнь показывала, что не так просто удержать в узде то, что по самой своей сути подвластно лишь художественным законам. Если трудно уследить за тем, что поют в быту, ибо эти песни тщательно сокрыты от ока и слуха стражей государства, то еще труднее противостоять рождению новых идей в музыкальном творчестве. Ведь музыка находится в постоянном развитии: на смену одним формам приходят другие, а старые средства выразительности заменяются новыми. В этом безостановочном процессе, запрограммированном не желанием людей, а самой эволюцией искусства, отсутствуют постоянные координаты, способные удерживать поток

непрерывных изменений, кроме, опять-таки, предусмотренных самим развитием художественного мышления. И вместе с тем, задача государства состояла в том, чтобы хоть как-то противостоять столь бурному и опасному для него натиску новых песен и новых музыкальных форм, за фасадом которых могла скрываться угроза системе ценностей, установленной с незапамятных времен.

Прежде всего нужно было выставить «идеологический заслон». С этой целью философы получили заказ на создание такого учения, которое продемонстрировало бы всему грамотному обществу возможные последствия от «неумелого» обращения с музыкой и дало бы руководство к ее «истинному» пониманию. Великий Платон, признавая удовольствие, доставляемое музыкой («Политик» 288 с), советует все же обращаться с ней осторожно, чтобы удовольствие не перешло в невоздержанность («Пир» 187 е), ибо оно не является подлинным критерием музыки («Законы» II 668 а), а все новшества, по его мнению, возникают именно от «беспорядочных удовольствий» (там же, II 660 с). Было даже распространено воззрение, согласно которому государство представляет собой стройное гармоническое согласие: подобно музыке, являющейся аналогичным согласием звуков (см., например, Цицерон «О государстве» II 42, 69). Если в музыке звуки должны звучать согласованно, то и в государстве каждый должен жить в гармонии с окружающими, то есть соблюдать установленные законы, вне зависимости от их содержания. Поэтому как в музыке, так и в государстве «тех, кто звучит не согласованно, нужно приводить к гармонии, то натягивая, то отпуская струны, как [это делает] музыкант» (Плутарх «Наставление о государственных делах» 14).

И нужно отдать должное, античные государства постоянно стремились регулировать музыкальную жизнь. Правда, одни из них были более активными и последовательными в этом вопросе, а другие более пассивными, но все, в большей или меньшей мере, устанавливали нормативы для художественного вкуса. Нередко именно государство устами и делами своих чиновников провозглашало, что хорошо, а что плохо. Особенно беспощадно расправлялись власти в некоторых государствах с новаторами-музыкантами.

Предания повествуют о том, что государственные чиновники противились всему, что могло хотя бы чем-то нарушить установленную издавна традицию. Даже увеличение общепринятого числа струн лиры также не проходило мимо внимания тех, кто призван был следить за художественной жизнью. Здесь стоит вспомнить историю, связанную с Фринидом.

Он родился в Митилене около 475 г. до н. э. и, согласно словарю «Суда», начал свою творческую деятельность как авлод. Но вскоре Фринид обратился к кифаре и после многих лет усиленных занятий приобрел репутацию выдающегося кифариста своего времени. В 446г. до н. э. он стал победителем на Панафинейских играх, что еще

больше укрепило его славу. Его замечательное мастерство инструменталиста сочеталось с новаторством в музыкальном творчестве. Традиционный и некогда строгий кифародический ном Фринид превратил в своеобразную концертную вокально-инструментальную пьесу с обилием орнаментики и с яркими необычными модуляциями.

И вот этот музыкант, искусство которого не могло существовать без свободы мышления и свободы творческого духа, по неизвестным нам причинам, оказывается в тоталитарной Спарте, где все строго упорядочено и приведено в соответствие с издавна существующим укладом. Плутарх («Агид и Клеомен» 10) передает, что спартанский эфор Экпрепа отсек топором две струны от лиры Фринида, когда тот выступил перед публикой не с обычной семиструнной, а с девятиструнной лирой.

Нужно отдать должное античным цензорам. Они прекрасно понимали, что две дополнительные струны расширяют художественные и технические возможности инструмента, а отсюда прямой путь к новшествам более глубокого порядка. То, что это было именно так, доказывает знаменитый декрет спартанских эфоров против другого величайшего новатора — Тимофея Милетского (450—360 гг. до н. э.), который также осмелился увеличить количество струн своей лиры с семи до одиннадцати.

По-видимому, Тимофей учился в Афинах под руководством Фринида и в начале своего творческого пути он безуспешно принимал участие во многих музыкальных состязаниях. Фортуна словно не замечала его. Наконец, в 420 г. до н. э., поддержанный великим Еврипидом, он вновь выступил на состязании и на этот раз оказался победителем. Причем он «обошел» даже своего учителя Фринида, который участвовал в этом соревновании. Тимофей вошел в историю древнегреческой музыки как знаменитый кифарод и автор дифирамбов. Все, к чему бы ни прикасалась рука Тимофея, приобретало совершенную художественную форму.

Вскоре вокруг него сформировалась целая школа художников-новаторов. Среди них был и афинянин Кинесий (ок. 450—390 гг. до н. э.), который отказался от использования хора в комедии, так как хористы, воспитанные на традиционной музыке, не в состоянии были петь его необычные мелодические обороты. Поэтому среди приверженцев старого искусства, считавших, что мелодии Кинесия не приемлемы для хорошего вкуса, за ним закрепилось прозвище «хороктонос» (χороκτόνος — убийца хора). Распространялись также слухи о его распутстве и неуважении к богам. Если к этому добавить описание его почти карикатурной внешности (очень высокий и слишком худой), то перед нами возникнет портрет типичного «античного авангардиста».

Другим соратником Тимофея был Меланиппид (480—414 гг. до н. э.) с острова Мелос (из группы Киклад). Ему также приписывается

введение многих новшеств. Считается, что он первый сочинил инструментальное вступление к дифирамбу, так называемую анаболу (ἀναβολή) и превратил дифирамб в свободное по форме произведение, без обязательного традиционного противопоставления строф и антистроф. К тому же говорят, что он играл на двенадцатиструнной лире. Такова была «группа Тимофея». Ее творчество вызывало постоянные нападки ретроградов. Так, в трактате Псевдо-Плутарха (30) сохранился небольшой фрагмент из комедии Ферекрата (род. ок. 420 г. до н. э.) «Хирон», где Музыка выведена в образе женщины, жалующейся Справедливости на варварское обращение с ней музыкантов-новаторов:

«Начал мои страдания Меланиппид.
Он был из первых, который охватив меня
Двенадцатью струнами, сделал более расслабленной.
Но, несмотря на все, он был достаточно добрым человеком
По сравнению с теперешними моими бедами.
Этот проклятый аттик Кинесий, создавая в строфах
[Инструментальные] негармоничные искривления,
Довел до того, что в структуре дифирамбов
Правые его стороны представляются левыми,
Словно [отраженными] в щитах.
Но все же он был достаточно [сносным].
Фринид же, вставив какую-то свою вертушку,
Нагибая и переворачивая [меня] всю извратил,
Направляя в пентахорды двенадцати гармоний.
И все-таки даже он был сносный человек:
Если в чем-то он и согрешил, то позднее загладил [это].
Однако Тимофей, о милейшая,
Погубил и извел [меня] непристойностями.
Справедливость: Кто этот Тимофей?
Музыка: Некий рыжий милетец.
Он принес мне [тысячу] несчастий,
Введя чудовищные мелодические обороты,
Он превзошел всех, о которых я рассказываю.
И встретив меня, идущую одну,
Раздел меня, [исполосовав] двенадцати струнами».

Несмотря на то, что в этом фрагменте многое для нас сейчас является загадочным и непонятым, нетрудно догадаться, каким бурным и громким смехом любители старины и стражи ортодоксального искусства сопровождали исполнение этого места в комедии Ферекрата и как краснели и возмущались защитники новшеств. Судя по всему культурная Эллада в V—IV вв. до н. э. разделилась на два лагеря: защитников и противников нового. Споры шли везде — и на сцене, и на пирах, и на улице. Общество знакомилось с новыми произведениями, где смело использовался необычный музыкальный язык. Кто-то принимал эти новшества, кто-то стремился понять их смысл, а кто-то отрицал их полностью.

И вот неофициальный глава древнегреческих «авангардистов» — Тимофей попадает в ту же Спарту, куда в свое время занесла судьба

и его учителя Фринида. Как было воспринято в Спарте его искусство? История не сохранила реакции слушателей, но мнение государства было доведено до сведения всех граждан в виде декрета спартанских эфоров. Этот декрет — древнейшее из сохранившихся постановлений тоталитарного режима, направленное против свободы художественного творчества, — представляет особый интерес. Он чудом уцелел и приведен в трактате Боэция «О музыкальном установлении». Вот его полный перевод с лаконского наречия:

«Поскольку Тимофей Милетский, прибыв в наше государство, пренебрег древней музыкой и, отклоняясь от игры на семиструнной кифаре [и] вводя многозвучие, портит слух юношей, [а также] из-за многозвучия и новизны мелоса делает музу неблагородной и сложной, а вместо простого и упорядоченного устанавливает строение мелоса хроматическим, вместо энгармонического (и слагает [его] беспорядочно), вместо соответствия с антистрофой, а вызванный на соревнования в честь Элевсинской Деметры, сочинил [произведение], не соответствующее содержанию мифа о родах Семелы [и] неправильно обучал молодежь — было постановлено, в добрый час: царю и эфорам выразить порицание Тимофею и заставить [его] из одиннадцати струн отрезать лишние, оставив семь, чтобы каждый, видя строгость государства, остерегался вносить в Спарту что-либо не прекрасное, чтобы никоим образом не нарушалась слава состязаний».

Попытаемся разобраться, в чем же Тимофей из Милета провинился перед спартанским государством и что вменялось ему в вину.

Прежде всего, декрет указывает, что Тимофей — иностранец. А это уже само по себе не могло пройти незамеченным. Известно, что еще Ликург стремился изгнать из Спарты и не допускать в нее иностранцев, так как «боялся» [влияния] их нравов» (Плутарх «Агид и Клеомен» 10). Конечно, это не касалось таких иностранцев, как Терпандр, Фалет, Тиртей, которые либо полностью, либо частично поставили свое искусство на службу государству. Для остальных же существовал «железный занавес», мешавший проникновению в Спарту любых проявлений свободомыслия, в том числе — и в музыкальном творчестве. Значит, когда декрет эфоров с самого начала как бы вскользь упоминает об иностранном происхождении Тимофея, то это не случайность, а принятая идеологическая установка, основанная на подозрительности ко всему «не нашему», завезенному извне.

Далее декрет осуждает Тимофея за введение «многозвучия». Греческое слово «πολυχόρδις» (полихордия), буквально «многострунность», переведенное здесь как «многозвучие», связывало только с многострунными инструментами, но и с духовыми (см., например, Платон «Законы» III 399 c—d). Значит, применяя его, античные авторы подразумевали не только многострунность как таковую, но чаще всего более широкую звуковую систему, чем это

было прежде. Например, «смешанные роды», включавшие в себя звуки одновременно из диатоники, хроматики и энгармонии, всегда могли рассматриваться как «полихордия» по сравнению со звуко-рядом каждого из трех канонизированных родов. В декрете эфоров, среди прочих «преступлений», Тимофею вменяется в вину то, что он «устанавливает строение мелоса хроматическим, вместо энгармонического». Совершенно очевидно, что здесь под термином «энгармония» имеются в виду не энгармонические, а диатонические интервалы, меньшими, чем полутон, а «энгармония» как олицетворение традиционной стройности и гармоничности (ἐναρμόνιος, буквально — стройная, созвучная, гармоничная). Кроме того, хорошо известно, что энгармонический род с акустически мелкими делениями тона вошел в музыкальную практику позже, чем хроматический. В тексте же декрета именно энгармония предстает старой, освященной временем системой, тогда как хроматика рассматривается как нехудожественное ладовое нововведение. Таким образом, Тимофей изменил и ладовую систему, которая квалифицировалась как стройная и созвучная (то есть «энгармоническая»). Следовательно, в декрете идет речь не столько об увеличении количества струн, сколько об изменении важнейших средств музыкальной выразительности. Сюда же нужно добавить упрек в адрес Тимофея за несоблюдение старого противопоставления строфы и антистрофы. А это уже серьезные модификации структурного порядка. Однако даже этим дело не ограничилось.

Оказывается, Тимофей замахнулся на содержание мифа о Семеле, матери великого Диониса. Мы не знаем, какие изменения ввел Тимофей в этот знаменитый миф, не знаем, в каком свете он представил Семелу и рождение бога. Но какова бы ни была вольная трактовка мифа, она нарушала установившийся подход к ипостаси важнейшего из богов и его окружения, а это уже было преступлением против религии и, значит, — против идеологических устоев государства.

Так новатор в музыке оказался нарушителем целого ряда художественных и идеологических канонов.

Что должна была в этом случае предпринять государственная власть? Не в ее силах было изменить ладотональную организацию произведения. Не в состоянии была она «втиснуть» также его форму в схему традиционного сопоставления строфы и антистрофы. Новая интерпретация мифа о Семеле была уже донесена до слушателей. Значит, все эти художественные факты могли быть только осуждены в декрете. Конечно, в средние века и в новое время государство найдет много способов, чтобы предохранить себя от подобных неудобств (начиная от жесткой цензуры, знакомящейся с произведением еще задолго от его публичного исполнения, и кончая физическим уничтожением рукописи, автора и исполнителей). Но тогда, в V в.

до н. э., государство делало первые шаги по приручению творческого духа. Поэтому, осудив все «нарушения», оно практически могло лишь отсечь лишние струны от лиры, чтобы никому неповадно было идти по столь дерзкому пути. Скорее всею, это был просто символический акт.

Философия цензуры

Проблемами развития музыки были озабочены не одни государственные деятели. Больше всех в критике новаторов здесь преуспел знаменитый комедиограф Аристофан (444—380 гг. до н. э.), напавший свою сатиру против «авангардистов». Например, в комедии «Миф» он насмехается над музыкантами, вводившими инструментальные анаболы (ἀναβολή от глагола ἀναβάλλομαι — в музыке обозначало начинать играть или петь; как уже указывалось, под термином «анаболы» подразумевались инструментальные прелюдии к дифирамбам, введение которых приписывается Меланиппиду). Итак, один из аристофановских героев — земледелец Тригей, рассказывая о своем полете на навозном жуке, сообщает, что во время этого воздушного путешествия он видел души музыкантов, прогуливающих по воздуху и собирающих летающие там анаболы (ст. 828—831). Аналогичная критика анабол присутствует и в «Птицах» (ст. 1382—1385). Аристофан также активно высмеивал пение одного слова на нескольких различных звуках, что стало характерной чертой «модернистов». В «Лягушках» (ст. 1324 и ст. 1348) комедиограф пародирует стихи Еврипида с удлинёнными слогами.

Другие писатели и философы также не оставались в стороне, и многие из них «бросали камни» в тех, в чьем творчестве отразилась эволюция музыкального мышления. Цицерон («Законы» II 15, 39) сожалеет о старой доброй музыке времен Ливия Андроника и Гнея Невия (оба III в. до н. э.) и не принимает никаких современных ему музыкальных новшеств. Хотя, анализируя основные исторические этапы живописи и скульптуры, он совершенно откровенно признает прогресс в этих искусствах и ранние произведения считает значительно более слабыми, чем созданные позднее (Цицерон «Брут» 18, 70—71). Наверное на столь несхожий подход к эволюции различных видов искусств оказала влияние их специфика. С одной стороны — наглядные и зрительные образы живописи и скульптуры: их приближение к реальным прототипам, которое было достигнуто путем расширения технических возможностей, могло быть оценено только положительно. С другой стороны — не зримые, а только слышимые музыкальные образы: воплощенные непривычными средствами выразительности, они приобретали новые интонации, отличные от бытующих, поэтому могли толковаться как худшие по сравнению со звучавшими ранее.

Плутарх («Агид и Клеомен» 10) также не остался безучастным к вопросу о новаторстве, предостерегая от «чрезмерных замысловатостей» в звучании. Подобно ему Дионисий Галикарнасский («О сочетании имен» XIX 130—132) с горечью (и со знанием дела!) перечисляет важнейшие изменения, происшедшие в музыкальном языке со времен Алкея и Сапфо.

Другими словами, взаимоотношения старого и нового в музыке волновали многих. Это была дискуссия не столько о путях развития искусства, сколько о его месте в обществе. Стабильное государство, мыслившееся лучшими умами античности чаще всего как система порядка и законности, требовало и традиционной музыки. Ведь по широко бытовавшему мнению, изменение в музыке ведет к изменению нравов, а радикальные перемены в нравах рано или поздно приводят к трансформации государственного устройства. Так утверждал известный афинский философ, педагог и государственный деятель середины V в. до н. э. Дамон (см. Платон «Государство» IV 424 b—c). Он был недалеко от истины, но только с определенной поправкой: не изменение музыки ведет к изменению нравов, а наоборот, перемены в нравах приводят, с одной стороны, к изменению форм социально-общественной организации, а с другой — к новым художественным идеалам. Но для античного общества формула, высказанная Дамоном, воспринималась как абсолютная истина. Она была буквально выстрадана и виделась аксиомой, которой следовали во всех сферах жизни. В практической деятельности она явилась ариадниной нитью, за которую держались все чиновники, начиная со спартанских эфоров и кончая римскими консулами. Но та же самая идея волновала и великих мыслителей, стремившихся предложить человечеству лучшие формы государственной организации, чем те, которые они видели в реальной жизни. Не могло быть здесь обойденным и искусство, и, в частности, музыка, так как свободу творчества нужно было каким-то гармоничным образом сочетать с жесткими рамками дозволенности и недозволенности внутри политической организации. И опыт великого Платона в этом вопросе весьма поучителен.

Отчаявшись в возможности практического преобразования политических систем современных ему обществ, он создал теоретическую модель государственного устройства. В ней он видел залог счастья, успехов и процветания народов. В этой модели музыке было уготовано определенное и вполне конкретное место.

Сразу же нужно отметить, что решающую роль для формирования платоновских воззрений на положение искусства и художника в «идеальном государстве» сыграли два обстоятельства: искренняя вера Платона в идею Дамона о том, что изменение музыкальных вкусов в конечном счете приводит к изменению государственного устройства, и его неприятие любых художественных нововведений.

Почти через все произведения Платона красной нитью проходит осуждение любых новшеств, проявляющихся в музыкальном искусстве. Так, он возмущен музыкантами и поэтами, «смешивающими трены с гимнами, пеаны с дифирамбами, подражающими на кифарах авлосам...» («Законы» III 700 d—e). Иначе говоря, он призывает блюсти традиционные жанры и не приемлет никаких отступлений от них: характерные черты тренов и пеанов никогда не должны появляться в гимнах и дифирамбах. Значит, любое отклонение от старых жанровых координат, по мнению Платона, недопустимо и является «беззаконием в музыке» (там же III 701 a). Он с восторгом отмечает, что в древности не разрешалось превращать один жанр в другой (там же, III 700 e).

Его восхищение вызывает Египет, где якобы никогда и ни в каком виде искусства не допускалось ничего нового и «иноземного», а поющие там песни созданы были как будто еще в мифологические времена Исиды («Законы» II 657 a). Если же вдруг кто-либо осмеливался вводить новые гимны и хороводы, то египетские жрецы, жрицы и стражи законов пресекали это (там же, VII 799 a—c). Подобно тому как в Египте Платон видел, так сказать, географически отдаленный идеал, в милитаристской Спарте он находил образец плодотворного эллинского отношения к искусству (см. «Законы» II 666 d). Эти два примера, но более «усовершенствованные», и были положены в основу платоновской модели.

Платон считает, что в образцовом государстве должны назначаться лица, «ведающие мусическими и гимнастическими искусстваами». Из них выбираются и судьи музыкальных состязаний, присуждающие награды рапсодам, кифаристам, авлетам, кифародам, авлодам, хорам и т. д. («Законы» VI 764 c—765 e). Сам создатель музыкально-поэтического произведения не должен никому показывать свое творение, прежде чем с ним не ознакомятся назначенные для этого чиновники (там же, VI 801 d).

Вот оно, первое и, к счастью для античных мастеров, лишь теоретическое введение предварительной цензуры. Здесь учтены уроки «спартанских недоразумений» (которые, нужно думать, имели место еще задолго до Фринида и Тимофея), когда крамольные произведения достигали слушателя, минуя эфоров. Платон моделирует такую ситуацию, чтобы ни одно сочинение не было представлено публике, не пройдя цензурное сито. И самое парадоксальное заключается в том, что эти оковы для искусства изобретает философ, во многом освободившийся от предрассудков, связывающих его современников. Поистине удивительны деяния свободного человеческого духа, который сам творит для себя цепи.

Более того, Платон предвосхитил даже процедуру отбора музыкального репертуара, допускаемого к повсеместному использованию. По его плану создается комиссия «оценщиков», производящая отбор

сочинений: одни произведения полностью отстраняются от музыкальной жизни общества, а другие подвергаются многократным исправлениям. Но естественно, что эти исправления производятся не «оценщиками», а привлеченными к столь важной работе поэтами и музыкантами. Конечно, это будут самые преданные приверженцы традиционного стиля. Однако Платон хорошо понимает, что даже им нельзя полностью доверять, так как никто не может дать полной гарантии в том, что в один прекрасный момент художественная фантазия даже самых преданных и ортодоксальных мастеров не поведет их прочь от «столбовой дороги», указанной стражами закона. Поэтому Платон предполагает, что при исправлениях цензоры «привлекут поэтов и музыкантов, используя их художественное дарование, но не считаясь с их вкусами и вдохновением» («Законы» VII 802 a—b).

Не нужно думать, что Платон был столь наивен и не понимал всю несбыточность стремления остановить историческую эволюцию искусства. Он отчетливо сознавал, что «песни постоянно видоизменяются и разнообразятся» («Законы» II 665 c). Однако в его государстве не допустимы никакие новшества без санкции законодателя (там же, VII 816 c). Только он вправе определять достойно ли конкретное произведение исполнения или нет, целесообразно ли допустить данное нововведение или нет. По убеждению Платона, произведение мастера может быть исполнено только с одобрения стражей законов, «даже если он будет петь слаще Орфея или Фамира» (там же, VIII 829 e).

Платон предусматривает буквально все, чтобы исключить возможность неожиданных «прорывов» в созданный им «лагерь государственных муз». Так, обучение музыке должно проходить лишь под руководством достойных людей: «Разве допустимо, чтобы мальчики и юноши... подвергались случайному влиянию...» («Законы» II 656 f). Воспитатели и педагоги, приобщающие к музыке молодежь, должны свято чтить установленные художественные и идеологические рубежи. А если вдруг появится опасность проникновения иноземного искусства, то и тогда в платоновском государстве на пути «художественных диверсантов» возникают должностные лица, говорящие иностранным мастерам: «Покажите сначала ваши песнопения для сравнения с нашими. Если они окажутся такими же и если ваши окажутся даже лучшими, мы дадим вам хор. В противном случае, друзья мои, мы этого не можем сделать» (там же, VII 817 d. Пер. А. Н. Егунова).

Таково положение искусства в государстве, созданном мыслью величайшего из философов. Так свобода мысли может сочетаться с рекомендациями, увековечивающими рабское состояние художественного творчества, а полет философской фантазии совмещаться с установлением тюремных решеток для музыкальных произведений.

Однако наряду со всемирно известным Платоном, выстроившим величественный, но далеко не лучший дворец для искусств, существовали куда менее знаменитые писатели, связь которых с художественным ремеслом была значительно более тесной, чем у автора «Законов». Занятие искусством было их каждодневным делом и профессией. Если Платон, создавая свое «идеальное государство», подходил к искусству как законодатель, стремящийся лишь к сохранению раз и навсегда установленного порядка, то сами поэты и музыканты видели в творчестве совершенно иные категории и перспективы. Уж они-то знали наверняка, что вопреки всем запретам, ограничениям и барьерам творческая мысль все равно будет развиваться. Этот процесс можно временно затормозить, но остановить его невозможно, ибо, перефразируя известные слова, приписываемые Гераклиту (Аристотель «Метафизика» III 5 1010 a 7), нельзя дважды вступить в одну и ту же реку художественного бытия.

Один из таких малоизвестных авторов, комический поэт IV в. до н. э. Анаксил, в своем сочинении «Гиацинт», фрагмент которого сохранил для нас Афиней (XIV 623 f), высказал по этому поводу простую, но замечательную мысль: «Музыка, как Ливия, с помощью богов каждый год рождает какое-либо новое создание». И наперекор платоновским теоретическим построениям, а также невзирая на деятельность многочисленных практиков более поздних эпох (даже не догадывающихся о том, что их деяния были запрограммированы еще в творениях великого философа), в каждом новом музыкальном создании присутствует и частица будущую.

С авлосом и сальпинксом

«Война (πόλεμος) — отец всего [и] царь всего». Эти слова принадлежат Гераклиту Эфесскому (ок. 544/540—480 гг. до н. э.) — философу, признанному автору образцов ранней древнегреческой диалектики. Другой мыслитель V в. до н. э. Эмпедокл ту же самую мысль высказал в иных словах: «Виновником и творцом всего возникшего является губительная вражда». Раздор и Вражда как силы природы присутствовали еще в учении Анаксимандра из Милета (конец VI в. до н. э.).

Безусловно, такие воззрения сформировались не только в результате наблюдений и размышлений над явлениями природы, но и над делами человеческими. В древнем мире отношения между людьми, городами, племенами и государствами давали слишком много подтверждений приведенным афоризмам. В более упрощенной форме аналогичную точку зрения высказал Платон («Законы» I 626 a): «...то, что большинство людей называет миром, является только [пустым] словом [„ὄνομα“], так как в действительности во всем всегда существует необъявленная война между всеми государствами».

Такое кредо было выстрадано древним миром, история которого переполнена большими и малыми, краткими и длительными войнами и сражениями. Войска различных городов-государств, племен, царств, возглавляемые талантливыми и бездарными полководцами, постоянно совершали свою кровавую работу, результатом которой были горы трупов на полях сражений и в разоренных городах. И самое кощунственное заключалось в том, что эта «работа» совершалась под звуки музыки.

Да, музыкальные инструменты были неотъемлемым аксессуаром любого войска. Музыка сопровождала каждое действие, каждое событие, будь то смена караула или празднование победы. С музыкой подготавливалось и осуществлялось человекоубийство. И происходило это не в доисторические времена дикости и варварства, когда под пение религиозных гимнов совершались человеческие жертвоприношения, а в великой Элладе, подарившей миру несравненные образцы научной мысли и художественного творчества, которые стали на многие столетия поводом для подражаний. Это был высококультурный греческий мир, заложивший основы нашей европейской цивилизации. И именно здесь прекрасное искусство муз, которое должно облагораживать и возвышать человека, оказалось на службе человеческих злодеяний.

По свидетельству Страбона (X 4, 20), в Спарте при подготовке будущих воинов «учебные» отряды мальчиков сходились для схватки под звуки авлоса и лиры, ибо именно так было во время настоящих сражений.

Выступление в поход также сопровождалось музыкой. Ведь необходимо было вселить в сердца и души воинов уверенность в грядущей победе, помочь преодолеть страх перед неизвестностью и опасностью. И музыка могла это сделать не хуже патриотических и зажигательных речей полководцев, ибо издавна была известна ее способность воздействовать на эмоции людей. Поэтому, например, спартанцы выступали в поход под звуки авлосов, критяне — лиры, а лидийцы — сиринг и авлосов (см. Афинея XIV 627 d). В таких случаях использовалась ритмически однообразная музыка, помогавшая объединить в общем порыве огромное количество мужчин. Их поступь и биение сердец словно регулировались неизменным чередованием акцентируемых звуков авлоса. Аналогичным образом на военных кораблях надсмотрщик ритмичными ударами деревянного молотка, стремился организовать синхронные движения гребцов. Нередко в его распоряжении был авлет-триеравл (Поллукс IV 71). Он выполнял на корабле ту же роль, что и авлет в сухопутном войске: своей музыкой объединял действия большого числа людей, заставлял их одинаково чувствовать и испытывать одни и те же желания.

Такому объединению способствовали и музыкально-поэтические произведения, звучавшие во время военных походов. Как правило,

это были уже упоминавшиеся эмбатерии, в которых мелодию играл авлос, а слова не пелись, а речитировались в маршеобразном ритме. Эмбатерии, следовательно, не были песнями в нашем понимании (когда текст распевается на определенную мелодию). Ритмическая речитация слов, патриотическое содержание текста и маршевая музыка проникали в сердца воинов и воодушевляли их. В результате такой обработки люди были готовы на любые подвиги, независимо от их смысла и цели.

Не забудем, что при воспитании спартанских воинов большое значение имели те же самые «эмбатерические ритмы, существовавшие для [выработки] мужества, отваги и презрения к смерти» (Плутарх «Лаконские обычаи» 16). Значит, музыкальное эмбатерическое начало культивировалось там чуть ли не с самого детства и потом, после возмужания, оно уже было понятным эмоциональным символом, безотказно вызывавшим определенную реакцию.

Долгое время в спартанском войске функцию такого музыкально-поэтического допинга выполняла «Касторова песнь» (καστόρειον μέλος) (см. Плутарх «Ликург» 22, 6). Нам не известен текст этой песни. Но ее название говорит о том, что песня была связана с мифическим образом одного из братьев Диоскуров, с Кастором — покровителем Спарты и спартанского войска. Согласно мифу, Кастор и его брат Полидевк совершили много героических деяний, начиная с освобождения своей сестры Елены, похищенной Тесеем, и кончая участием в знаменитом походе аргонавтов. Впоследствии по воле Зевса они были превращены в Созвездие Близнецов. Песня о Касторе являлась для спартанских воинов частью отечественной культуры, крупницей того бесконечно близкого и родного, что для них дорого было с детства, ибо Кастор рассматривался как один из родоначальников героического «спартанского духа». Связь между мифическим сюжетом и реальностью укрепляли некоторые смысловые параллели. Так, в мифе врагами Диоскуров являются сыновья мессенского царя Афарея, то есть те мессенцы, против которых так долго и упорно сражались спартанцы. Во время Мессенских войн сюжет этого мифа должен был постоянно использоваться для поддержания патриотических чувств.

По свидетельству Павсания (X 30, 5), фригийцы, жившие в Келенах, утверждали, что протекающая через их город река была некогда знаменитым авлетом Марсием. По убеждению самих фригийцев, они смогли отразить нападение галатов только потому, что им помог Марсий. Такова была специфика древних верований, основанная на мифологических преданиях, занимавших в воспитании важнейшее место. Образы Кастора и Марсия, несмотря на все свое несходство, в годину национальных потрясений и опасностей служили у различных народов единой задаче — укреплению воинского духа.

С той же целью спартанский царь перед сражением нередко приносил жертвы не великой воительнице Афине, не грозному богу войны Аресу и даже не всемогущему владыке Зевсу, а хрупким и стройным музам (Плутарх «Ликург» 21). Ведь в процессе воспитания спартанским воинам постоянно внушалось, что позор и слава долго сохраняются в памяти потомков, так как они находят отражение в поэзии и в песнях. Следовательно, приговор над их нынешними деяниями зависит от богинь, покровительствующих этим искусствам — от муз. Принесение им жертв имело своей целью задобрить муз, чтобы в стихах и песнопениях не были извращены поступки воинов во время сражения, а уж они постараются быть достойными своих отцов и дедов.

«Касторова песнь» звучала не только в походе, но и когда спартанцы «двигались в [боевом] порядке на врагов» (Псевдо-Плутарх 26). В этом был глубокий смысл. Если, например, лидийский царь Алиатт (VI в. до н. э.) шел в сражение под звуки привычных для него и для всего лидийского войска «сиринг, пектид, женских и мужских авлосов» (Геродот I 17), то спартанцы должны были вступать в бой с пением «Касторовой песни». Перед решающей схваткой с неприятелем благодаря ей они словно прикасались к матери-земле и с песней, заученной с детства, полные боевого воодушевления, устремлялись на врагов.

Само сражение также не обходилось без музыки. Описывая одну из битв конца V в. до н. э., Фукидид (V 70) сообщает, что в рядах сражающихся спартанцев находились авлеты, игравшие ном. Это могло быть древнейшее песнопение, широко распространенное в Спарте со времен «распевающихся законов», либо новое произведение, написанное в жанре традиционного нома. Но в любых случаях звучавший на поле брани ном, как и «Касторова песня», был олицетворением отечества и, несмотря на все перипетии сражения, объединял гоплитов и помогал им не нарушать боевой порядок — залог сохранения жизни многих воинов. Через шесть столетий после смерти Фукидида римлянин Авл Гелий (I 11, 1—17), комментируя сообщение греческого историка, трактовал его крайне вольно и полностью исказил его смысл. По мнению Авла Гелия, спартанцы шли в бой под звуки авлоса (по-латыни — *tibia*), чтобы смягчить свои души. На самом же деле музыка авлосов способствовала их воодушевлению и усилению эмоционального напряжения, столь необходимого перед схваткой. Любое смягчение души или расслабленность могли оказаться роковыми.

По свидетельству того же Фукидида (V 69), во время описываемого сражения вдруг неожиданно в различных местах битвы стали раздаваться воинственные номы (*πολεμικοὶ νόμοι*), напоминавшие лакедемонянам о доблести их предков. Таким образом спартанцы обод-

ряли отдельные отряды аркадян (герейцев, менальцев и тегейцев), сражавшихся в их войске.

Общность верований способствовала распространению по всей Элладе одних и тех же религиозных песнопений. Среди них важнейшее место отводилось пеану, так как он посвящался одному из самых могущественных, древнейших и популярнейших богов — Аполлону, который имел, по бытовавшим представлениям, власть над различными сторонами человеческой жизни. Наряду с другими патриотическими песнопениями, пеан мог способствовать воодушевлению сражавшихся бойцов не только в минуты наибольшей опасности, когда мужество уже покидало многих, но и при необходимости зажечь воинов непреодолимым стремлением к победе. Ведь в их сознании он был неразрывно связан с домашним алтарем, вокруг которого собирались родные и близкие, певшие гимн богу.

Фукидид (I 50, 5) сообщает о случае, когда керкиряне (Керкира — остров в Ионийском море) запели пеан «как сигнал к началу наступления». Аналогичным образом запевали пеан и беотийцы, когда сражались с афинянами (там же, IV 96). Столь широкое использование пеана, нередко даже враждующими эллинами, создавало порой неразбериху и путаницу. Так, например, во время Сицилийского похода (415/414—413/412 гг. до н. э.) на одной стороне сражались афиняне, аргосцы, керкиряне, а на другой — беотийцы и сиракузцы. Для всех них пеан был религиозной и воинственной песнью. Но, по словам Фукидида (VII 44, 6), описывающего Сицилийский поход, пеан у обеих сторон был «приблизительно одинаков», и это создавало замешательство, ибо когда союзники афинян запевали пеан, то афинянам казалось, что его поют враги. Начинались неоправданные волнения, подготовка к защите, суматоха и т. п.

Однако, несмотря на все эти неудобства, пеан продолжал оставаться воинским гимном для всех эллинов, так как он вырос из общего для всех них религиозного культа и существовал в качестве единого музыкально-поэтического символа. Поэтому любые политические и военные перегруппировки среди эллинов не могли изменить обычай такого использования пеана. По свидетельству Плутарха («Ликург» 22, 6), существовал даже «эмбатерический пеан» (*ἐμβατήριος παῖάν*). Термин этот можно толковать лишь как походную песню. Следовательно, жанр пеана имел довольно широкую амплитуду — от религиозного гимна до походной военной песни.

Ну, а когда отмечалась победа, то здесь, естественно, также не могло обойтись без пеана (см., например, Ксенофонт «История Греции» VII 2, 15). Устраивался грандиозный пир с возлияниями, во время которого исполнялись пеаны (там же, VII 4, 36). В таких случаях пеан звучал не только как выражение радости, но и как признательность Аполлону за помощь в достижении победы.

Кроме песнопений и музыки для авлоса большую роль в жизни войск играли трубы — сальпинксы. Согласно греческим источникам, сальпинкс был создан этрусками, господствовавшими в Средней и Северной Италии в VII—VI вв. до н. э. В работе Афиная (IV 184 а) выражается общеэллинское воззрение на происхождение сальпинксов и говорится, что «рожки и сальпинксы — изобретение этрусков» (см. также Поллукс IV 75).

Сальпинкс делался обычно из меди («прямая труба») либо из рогов животных («кривая труба»). Обе разновидности имели мундштук. Для художественных задач сальпинкс был мало приспособлен, так как на нем возможно воспроизводить лишь несколько начальных звуков обертонового звукоряда. Главным образом, он применялся для подачи военных сигналов и использовался глашатаями. Иногда этот инструмент звучал в различного рода шествиях, церемониях и ритуалах, в том числе и религиозных. В последнем случае он назывался «священный сальпинкс».

Судя по отдельным упоминаниям греческих авторов, сальпинкс обладал очень сильным и резким звуком. Поллукс (IV 88) пишет, что сальпинксист-профессионал мог заставить услышать звук своего инструмента за 50 стадий (один стадий составляет 184,97 м), то есть на расстоянии почти до десяти километров. Совершенно очевидно, что такой инструмент оказался незаменимым на поле боя. Стук оружия, крики сражающихся, стоны раненых, топот и ржание лошадей создавали такой шум, что для управления войсками и подачи команд никакие обычные средства не годились. С этой целью успешно использовался резкий и сильный звук сальпинкса, так как только он мог «перекрыть» многоголосый шум сражения.

В греческих письменных памятниках нередко встречаются указания на то, что сальпинкс подавал сигнал к началу боя (Ксенофонт «Анабасис» I 1, 17; Арриан «Анабасис Александра» I 14, 7; Диодор Сицилийский XVII 11, 3; XVII 26, 5). На море сигнал к сражению подавался также сальпинксом (см., например, Геродот VIII 11). Им возвещалось и окончание боя (там же, XVI 12, 62), и время отплытия кораблей (Арриан «Анабасис Александра» VI 3, 3), с него начиналось передвижение войск (там же, III 185) и многие другие военные действия.

Из сочинения Поллукса (IV 185) ясно следует, что каждый сигнал имел индивидуальную интонационную организацию. Перечисляя «части военной мелодии сальпинкса», Поллукс указывает на «выступление», «призыв» — для начала сражения, «отбой» — отступающий из боя, «отдых» — сигнал к привалу. Именно благодаря своему интонационному своеобразию сигналы отличались друг от друга и становились понятными и военачальнику, и воину.

Музыка звучала в войске не только в сражениях и «на марше», но и в каждодневном быту. Ведь религиозные обряды, совершавшиеся

в войсках, сопровождалась либо пением, либо игрой авлосов (см., например, Ксенофонт «История Греции» IV 23, 21; Плутарх «Александр» 67). Кроме того, почти за всеми эллинскими войсками следовали огромные обозы, в которых находились люди самых разных профессий, в том числе и музыканты, готовые на любом привале, на любой пирушке развлекать слушателей своей музыкой. Плутарх («Агид и Клеомен» 33) сообщает, что среди греческих войск спартанское было единственным, «не ведущим за собой актеров, фокусников, танцовщиц и кифаристок».

Существуют отдельные указания на то, что даже в труднейших и продолжительных походах в войсках иногда продолжалась музыкальная жизнь, чем-то отдаленно напоминающая художественные события, характерные для мирного времени. Например, Плутарх («Александр» 50) рассказывает о таком эпизоде.

Когда громадное войско Александра Македонского находилось на территории нынешней Средней Азии, то один из македонских отрядов оказался осажденным в Мараканде (сейчас — Самарканд). Ему на выручку был послан другой отряд, но и тот потерпел поражение. И вот на пиршестве, однажды устроенном Александром Македонским, кто-то спел песенку «некоего Праниха, — или... Пиериона», в которой высмеивались военачальники, потерпевшие поражение от варваров. Некоторые из присутствующих «бранили автора и певца», но сам Александр и его ближайшие соратники с удовольствием слушали песню. Так, вдали от отечества, в условиях, абсолютно не способствующих художественному творчеству, нередко возникали отблески музыкальной жизни, обычной для гражданского общества.

Оркестр для легионов

История Рима — это история малых и больших войн. Все три громадных периода Римского государства — царский, республиканский, императорский — цепь сменяющих друг друга войн, чаще всего завоевательных. Они велись с близкими и далекими соседями, с могущественными и слабыми государствами, с явными и скрытыми врагами и даже с теми, кто не был врагом, но потенциально мог им оказаться. Многие из этих войн были длительными и изнуряющими. Вспомним, например, что почти весь V в. до н. э. был заполнен борьбой с этрусками, вольсками, эквами и сабинянами. Серия этих войн, начавшаяся с 90-х гг. V столетия, завершилась только в 90-х гг. IV века, когда в 396 г. до н. э. после длительной осады был захвачен этрусский город Вейи. Избавившись от галльского нашествия, с 80-х гг. IV в. до н. э. римляне вновь воюют с теми же народами, не желавшими смириться с владычеством Рима. Эти войны завершаются лишь через полстолетия, в 30-х гг. IV в. до

н. э. Однако еще задолго до победных фанфар старой войны Рим затевает новую — с самнитами и с перерывами ведет ее не только в IV, но и в III вв. до н. э., в общей сложности тридцать пять лет. В том же III столетии Рим начинает свое многолетнее единоборство с Карфагеном — знаменитые Пунические войны. Если исключить все малые и большие перерывы в военных действиях, то три Пунические войны длились более сорока лет. Можно вспомнить также о трех войнах Рима с Македонией, о трех войнах с царем Понта Митридатом VI, о длительных войнах с кимбрами и тевтонами (двенадцать лет), о войне с маркоманнами (тринадцать лет) и о многих других.

Долгие годы Рим был поглощен внутренними гражданскими войнами, которые часто были ожесточеннее и кровопролитнее, чем некоторые из войн с внешними врагами. Кроме того, не нужно забывать, что Римское государство владело всем Средиземноморьем, и поэтому в гражданские войны нередко втягивались многие народы. Эти гражданские войны также были достаточно продолжительны. Стоит назвать хотя бы четырехлетнюю войну между Юлием Цезарем и его противниками (49—45 гг. до н. э.) или четырехлетнюю войну в конце II в. (193—197 гг.), когда императоры менялись быстрее, чем движения в античном хороводе.

Не будем забывать также, что в Риме было неисчислимое количество рабов. Поэтому Рим должен был постоянно подавлять восстания доведенных до отчаяния людей, лишенных самых элементарных человеческих прав.

Пытались скинуть с себя ненавистное ярмо и народы, находившиеся под римским господством. А это вело к систематическим военным экспедициям, часто продолжавшимся довольно длительное время. Например, одна такая экспедиция против восставших иудеев длилась семь лет (66—73 гг.), а другая три года (132—135 гг.).

Не удивительно, что на протяжении всей своей истории Рим совершенствовал армию, причем не только воинское мастерство легионеров, стратегию и тактику, но также систему организации войск и управления ими. Музыкальным инструментам в римской армии было отведено особое место.

Когда римский поэт Марк Анней Лукан (39—65 гг.) хотел дать своим читателям почувствовать напряженность описываемого им сражения, подчеркнуть опасности военного похода или драматизм конфликтной ситуации между противоборствующими войсками, он вводил в поэтический текст «гудение рожка и звучание труб... с рокочущим рогом» («Фарсалия» I 237—238; см. также II 688—680. VII 475 и др.). Римский историк Аммиан Марцеллин (IV в.) упоминал в таких случаях о «звучании труб» («История» XIV 1, 1; XVI 12, 7), о «поющих рожках», «о трубачах, торжественно дающих сигнал к сражению» (там же, XVI 12, 36 и 45).

Нередко названия тех же самых инструментов использовались и для образной характеристики людей. Например, своего друга Тита Ампия Бальба Цицерон («Письма к друзьям» VI 12, 3) называл «трубой гражданской войны». В письме к Помпонию Аттику (XI 12, 1) Цицерон сообщает, что Цезарь считает брата Квинта «боевым рожком» своего отъезда.

Такие сравнения были довольно популярны в римском обиходе, войн служителей с римскими властями (они не давали близкие современникам сопоставления, суть которых была заимствована из воинского быта. Например, Плиний Младший (Письма IX 2, 4) представляет себе военный лагерь как некий калейдоскоп «оружия, военных рожков, труб, пота, пыли...». Даже такой цивилизный человек, как философ и писатель Сенека («Нравственные письма» 51, 52), писал, что всякий настоящий мужчина должен предпочитать, чтобы его пробуждала от сна труба, а не тибия и тимпаны.

Труба, букцина и разновидности рожков составляли «военный оркестр» римской армии. Разумеется, оркестра в нашем понимании там не было, но каждый инструмент выполнял особую функцию. К сожалению, сейчас крайне сложно, а зачастую просто невозможно реконструировать музыкальную партитуру военной жизни в полном объеме, ибо свидетельства источников по этому вопросу страдают существенными дефектами.

Дело в том, что письменные материалы, доступные нашему современнику, написаны литераторами и историками, которые по роду своей профессии и деятельности были далеки от понимания специфики каждого инструмента, применявшегося в войсках. Более того, для них было абсолютно безразлично, какие использовать слова при упоминании инструментов — «tuba», «buccina», «cornu», «lituus» или «classicum» (последние три термина означают разновидности рожков). Многие авторы, говоря о любом воинском инструменте, используют название «труба» (tuba) (подобно тому, как в настоящее время человеку, далекому от музыки, трудно отличить по звучанию и внешним признакам, например, скрипку и альт, гобой и кларнет, или медные духовые инструменты альт и тенор). Так, описывая жизнь римского военного лагеря, Иосиф Флавий («Иудейская война» III 5, 3) отмечает, что весь распорядок дня там регулировался трубой. Иудей по происхождению, оказавшись волею судеб в Римской империи и писавший по-гречески, он использует здесь термин «σάλπιγξ», но употребляет его как некое собирательное название, обозначающее все разновидности воинских музыкальных инструментов. Он слышал звук духового инструмента, и этого было достаточно, чтобы квалифицировать его самым распространенным греческим названием — «сальпинкс», хотя в действительности могла звучать букцина либо какая-нибудь из разновидностей рожков.

Другим убедительным доказательством отсутствия интереса к специфическим особенностям музыкальных инструментов могут служить те отрывки первоисточников, в которых даже не указывается инструмент, воспроизводящий сигнал. Так, Катилина у Саллюстия («Заговор Каталины» 58, 1) велит «проиграть сигналы» для наступления без упоминания самого инструмента. У Тита Ливия (XXVIII 47, 2—5) карфагенский полководец Гасдрубал, объезжая ночью римский лагерь, хочет услышать «единожды или дважды дается сигнал», чтобы определить количество войска. Но автора, описывающего эту разведку, не интересует, на каком инструменте подаются сигналы. Подобных примеров можно привести много.

В результате получилось так, что большинство имеющихся в нашем распоряжении свидетельств передают либо неясную, либо недостоверную информацию. Сопоставление же некоторых показаний различных авторов создает картину с многими противоречиями.

И, вместе с тем, несмотря на все трудности, можно хотя бы в общих чертах реконструировать основные принципы использования инструментов в римских войсках.

Самым главным из них была труба (называвшаяся «тубой»). Основная ее часть представляла собой трубку, сделанную из меди или бронзы, реже — из железа или слоновой кости. Длина такой трубки составляла приблизительно около полутора метров. Завершалась она небольшим раструбом. Обычно туба имела съемный мундштук. Подобно греческому сальпинксу, ее музыкальные возможности были крайне ограничены и не выходили за рамки первых пяти-шести звуков натурального звукоряда. Античные авторы почти всегда говорят о резкости звучания тубы. В этом также нетрудно увидеть сходство с сальпинксом. Как и сальпинкс, римская туба считалась созданием этрусков. Поэтому вполне возможно, что «сальпинкс» и «туба» — различные названия одного и того же инструмента, отличавшегося лишь незначительными деталями конструкции. Такая мысль подтверждается и тем, что аналогичные инструменты были не только в Греции и Риме, но и в других странах Средиземноморья.

В мирной жизни туба использовалась лишь в особых и наиболее торжественных случаях. Ее можно видеть на изображениях, запечатлевших торжественные погребальные процессии и грандиозные культовые церемонии. Несмотря на то, что для музыкального оформления культовых обрядов туба применялась намного реже, чем тибия и лира, в Риме существовал праздник «тубилиюстриум» (tubilustrium) — ежегодная церемония освящения труб, проходившая 23 марта и 23 мая. Иногда туба применялась в цирковых зрелищах: бой гладиаторов, театрализованные морские сражения, «выступления» зверей и т. д. Но самая основная ее «работа» происходила в войсках. Здесь она была «царицей инструментов», так как никакой

другой инструмент не обладал столь мощным и далеко разносящимся звуком.

Юлий Цезарь, решая атаковать противника, приказывает командиру одного из своих легионов «дать сигнал тубой» (Цезарь «Гражданская война» III 46, 4). Враги римлян тоже пользовались на поле боя таким же звучным инструментом и римлянами он также назывался «тубой». Так, вождь галльского племени арвернов, составших против Рима, Верцингеторикс (казнен ок. 46 г. до н. э.) «дает своим сигнал тубой к наступлению» (Цезарь «Галльская война» VII 81, 3). Аммиан Марцеллин, описывая сражения, никогда не забывает упомянуть о тубах (см. «История» XX 11,8; XX 11, 21; XXIV 4, 15 и др.). Аналогичным образом поступает и Тацит (см., например, «История» III 77). Не вызывает сомнений, что при помощи этого инструмента римские военачальники руководили войсками, передавая различные сигналы-приказания на полях сражений.

Вместе с тем, очень важные события, даже происходившие не на поле брани, могли отмечаться звучанием труб, особенно если им хотели придать торжественный характер. К примеру, когда Нерон приступил к прорытию канала через Коринфский перешеек и сам со своими преторианцами участвовал в начале земляных работ, то это мероприятие сопровождало звучание туб (Светоний «Нерон» 19, 2).

После тубы по силе звучания шел медный рог, «согпи». Он состоял из длинной бронзовой трубки закругленной формы, наподобие латинской буквы «G». Внизу он имел съемный мундштук, а наверху — раструб, выступавший горизонтально. С одной стороны инструмента сверху донизу крепилась деревянная скоба (часто инкрустированная), служившая ручкой исполнителю. В первоисточниках корну (cornu) нередко путается с букциной, что вполне понятно, ведь букцина и корну имели закругленную форму. Но принято считать, что корну был несколько длиннее букцины. Вообще, постоянные параллели между этими двумя инструментами наталкивают на мысль, что, возможно, их звуки были близки между собой, как по тембру, так и по силе. Причем оба инструмента издавали более низкие звуки, чем труба. В остальном же музыкальные возможности букцины и корну были столь же примитивными, как и у трубы.

Судя по источникам, букцина и корну применялись в тех же случаях, что и труба. Но, как правило, они использовались вместе с трубой, чтобы еще больше усилить ее звучание. Так, например, Аммиан Марцеллин («История» XXI 13, 5) указывает, что к наступлению воинов призывали звуки букцины. Таким образом, здесь букцина подает сигнал, который всегда исполнялся трубой. Во всех других случаях упоминается одновременное звучание корну и труб.

Тит Ливий («От основания города» XXX 33, 12) сообщает, что во время одного из сражений Ганнибала с войсками Публия Корнелия Сципиона Старшего, тубы и корну римлян подняли такой шум, что «слоны [карфагенян] повернули на своих». Оба инструмента нередко звучали при штурме укрепленных крепостей и городов (см., например, Тацит «Анналы» II 81, 2). Вместе с тем, Иосиф Флавий («Иудейская война» III 7, 27) пишет, что при штурме иудейской крепости Иотапаты в войсках «заиграли сальпинксисты всех манипул» («οἱ τε σαλπίγγισταὶ τῶν ταγμάτων ἀπάντων συνήχησαν»). Известно, что римская манипула (manipulus, по-гречески нередко называвшаяся τάγμα) — подразделение, состоявшее из 60 или 120 человек). Скорее всего в этом фрагменте, как и в указанном ранее, Иосиф Флавий под термином «сальпинксы» и «сальпинксисты» подразумевал все инструменты и всех музыкантов римского войска. Следовательно, такое сообщение не противоречит приводившимся ранее, так как оно указывает на совместное звучание «военного оркестра».

Интересно, что когда 27 сентября 14 года произошло лунное затмение и страх перед неведомым обуял римских солдат, то для придания себе храбрости они стали оглашать воздух бряцанием оружия «и звуками туб и корну» (Тацит «Анналы» I 28, 2). Ведь совместное звучание труб, букцин и рожков ассоциировалось в сознании солдат с мощью легионов, которой можно защититься не только от земных врагов, но и от грозных и непонятных явлений природы.

Совместное звучание всего ансамбля военных инструментов иногда применялось и тогда, когда нужно было утешить противника. Многие источники буквально переполнены свидетельствами о том, что жуткое звучание всех инструментов римской армии наводило ужас на противника. Конечно, в первую очередь такое ощущение было связано с общеизвестной силой римских легионов. Но не последнюю роль здесь играл и сам характер звучания инструментов: некая смесь гнусавых гудений с «завываниями» в различных регистрах. Такими звучаниями утешались не только сопротивляющиеся враги, но и поверженные. Плутарх («Сулла» 14, 5) сообщает, что Сулла со своими войсками вступил в Афины в полночь «под рев многочисленных труб и рожков». Совершенно очевидно, что это было заранее продуманное «звуковое давление» на уже побежденных афинян. Легко представить себе состояние жителей города, сидящих ночью в своих домах, слышащих, как по улицам проходят легионы безжалостного диктатора в сопровождении духовых инструментов.

В лагере использовались, как правило, инструменты, обладающие не столь сильным звуком. Так, описывая знаменитое предание «о том, как гуси спасли Рим», Тит Ливий (V 47, 7) указывает, что утром, после ночных событий, воины были созваны на собрание

посредством инструмента, называющегося «classicum». Его наименование произошло от прилагательного «classicus», обозначающего принадлежность к флоту (отсюда «classici» — моряки, матросы). Вполне возможно, что этот инструмент, название которого звучало для римского уха как «матросский», был некогда обыкновенной дудкой, использовавшейся на кораблях. Ведь размеры древнего военного судна были достаточно ограничены, и здесь можно было обходиться сигнальным инструментом с более слабым звуком. Не исключено, что впоследствии модернизированный классикум перешел в сухопутные войска. В упоминании классикума Титом Ливием следует видеть традицию римской армии. Действительно, в других местах своего сочинения (VII 3, 69; VIII 7, 14; VIII 32, 1) в аналогичных случаях он также упоминает классикум. Даже солдатский гомон на сходке прекращается при помощи звуков этого инструмента (там же, II 45, 12). Цезарь («Гражданская война» III 82, 1), описывая объединение разрозненных легионов в единое войско, указывает на звучание классикума. Провозглашение нового императора, происходившее очень часто в военном лагере, так как войско было главной влиятельной силой императорского Рима, также нередко сопровождалось звучанием классикума. По сообщению Аммиана Марцеллина (XXVII 6, 10), именно этот инструмент звучал, когда легионеры провозгласили императором Грациана (367—383 гг.).

Однако при сигнале, оповещавшем о смене стражи, Полибий (204—122 гг. до н. э.) в своем сочинении «История» (VI 35; 12) применяет глагол «букцинить» (βυκινᾶν). Когда же помпейнец Вар решает идти на военную хитрость, то он оставляет в лагере вместе с несколькими солдатскими палатками не трубача или рожкиста, а букциниста (Цезарь «Гражданская война» II 35, 6). Ведь букцина, лишь немного уступающая в силе звучания трубе, могла донести свой звук до неприятеля и ввести его в заблуждение относительно наличия войска в лагере.

Существуют свидетельства того, что в различных случаях одни и те же воинские сигналы исполнялись различными инструментами. Так, например, по свидетельству Саллюстия («Заговор Катилины» 60, 1), сигнал к выступлению войска подавали трубой, а согласно Титу Ливию (II 59, 6) — посредством классикума. Скорее всего, это говорит о том, что в таких случаях для понимания сигнала важен был не тембр инструмента, а интонации самого сигнала, ибо только они придавали звуковой последовательности понятный всему войску смысл.

Среди римских военных духовых инструментов очень редко упоминается «lituus». По форме он напоминал латинскую букву «J» и имел длинный съемный мундштук. Анализ сохранившихся его образцов показывает, что длина такого инструмента составляла полтора метра, а звуковые возможности ограничивались шестью на-

чальными звуками натурального звукоряда. В этом отношении он ничем не отличался от всех прочих инструментов римского войска. Особенности его употребления остаются неясными.

Есть основания считать, что в каждом римском легионе находилось тридцать пять музыкантов или, как их называли, «энеаторов» (aeneatores, см. Аммиан Марцеллин XXIV 4, 22). Причем тридцать два были прикомандированы к пехотным подразделениям, а три — к кавалерии. Энеаторами называли и тубистов, и букцинистов, и рожкистов. Судя по всему, всякий энеатор мог играть на любом военном инструменте. Каждая преторианская когорта имела одного тубиста и одного рожкиста. В когортах же охраны состоял один букцинист, а в городских когортах — тубист и букцинист.

Конечно, в различные исторические периоды и при разных военачальниках музыканты неодинаково распределялись между подразделениями. Поэтому приведенные данные нужно понимать только как один из принципов комплектования войск музыкантами.

Вопрос о денежном вознаграждении военных музыкантов также решался неоднозначно. Известно, например, что рожкист в среднем мог получать ежегодную сумму в 500 денариев. Но, конечно, в разные времена и в неодинаковых условиях эта сумма изменялась в обе стороны и порой очень существенно.

Согласно традиции, восходящей к реформам VI в. до н. э., приписываемой этрусскому царю Сервию Туллию, было установлено деление всех свободнорожденных римлян по территориальному и имущественному признакам. По существовавшему положению вооружение и содержание воинов ложилось на самих граждан. В связи с этим все свободное население подразделялось на шесть классов. Но последний, шестой, считавшийся неимущим, освобождался от военной службы. Рожкисты же и тубисты причислялись к наименее обеспеченному пятому классу (Тит Ливий I 43, 7).

Судьба военных музыкантов была удручающей, а зачастую просто трагической. Они, как и обыкновенные солдаты, постоянно подвергались опасности. Их жизнь, как правило, была непродолжительной. Достаточно вчитаться только в одну небольшую надгробную надпись II—III вв., с традиционным обращением к подземным богам мана, чтобы почувствовать обреченность и трагизм краткой жизни:

«Богам мана. Аврелий Сальвиан,
трубач XI Клавдиева легиона,
который воевал 14 лет,
прожил 36 лет».

Судя по сообщению Иосифа Флавия («Иудейская война» V 2, 1), во время походов римского войска музыканты находились перед древком, на котором крепилось изображение орла — символа легиона. В таких походных условиях «военный оркестр» создавал некое зву-

ковое торжественное обрамление и показную театральность, которой не была лишена римская армия вдали от поля битвы.

Имеющиеся материалы не дают оснований говорить о музыке в римском войске. Ее там и не было как таковой, ибо инструментарий по своим техническим возможностям был приспособлен только к подаче воинских сигналов, но не более. Кроме того, в источниках практически нигде не упоминается о песнях римских солдат (исключая двусмысленные и непристойные песенки во время триумфов). Это, конечно, не означает, что в среде римских солдат не пелись песни. Но они не являлись характерной чертой жизни римского воинства и никак не были связаны с военной деятельностью армии. С этой точки зрения римская армия серьезно уступала греческой. Да это и естественно, так как уровень музыкальной культуры народа не может миновать и войско.

ОЧЕРК ВОСЬМОЙ ДИЛЕТАНТЫ И ПРОФЕССИОНАЛЫ

Тираны, цари, императоры

«Важнейшее различие в правовом положении лиц то, что все люди — или свободные, или рабы. Также среди свободных одни — свободнорожденные, другие — отпущенники. Свободнорожденные — это те, кто родился свободным, отпущенники — те, кто отпущены из законного рабства». Так знаменитый римский юрист II в. Гай («Институции» I 9) сформулировал основной закон, исповедовавшийся не только в Риме, но и во всем древнем мире.

Согласно бытовавшим в рабовладельческом обществе представлениям, существовали занятия, достойные свободного человека, и занятия, подходившие только рабу. Такова была общепринятая «идеологическая установка». В жизни же все было намного сложнее, и граница между делом свободного и делом раба не всегда проходила по четко намеченной прямой линии: были и зигзаги, и отклонения в разные стороны.

Такие же колебания наблюдались и в отношении к искусству. Вообще художественные занятия, как и физический труд, считались недостойными свободного человека. Плутарх («Перикл» 2, 1), отражая воззрения современного ему римского общества, писал, что преклонение перед высочайшими образцами художественного творчества у массы его соотечественников не вызывало стремления создать нечто подобное, не говоря уже о желании заняться ремеслом великих мастеров. Юноша, увидевший замечательные изваяния Зевса в Писе или Геры в Аргосе, не желал сделаться ни Фидием, ни Поликлетом. а ознакомившись с произведениями Анакреонта и Архилоха, не возгорался страстью достичь тех же вершин в поэзии.

Смысл вывода Плутарха достоин быть занесенным на скрижали самых парадоксальных воззрений человечества: если произведение вызывает восхищение, то это еще не означает, что его автор заслуживает подражания.

Безусловно, это не означает, что искусство не находило отклика в сердцах и умах людей. Нет! Но подход к нему был нередко чисто утилитарным. Считалось достойным делом построить храм в честь какого-либо божества, иметь в своем доме скульптуры, выполненные хорошими мастерами, слушать известных поэтов и музыкантов. Такие деяния украшали жизнь. Поэтому с точки зрения общепринятой морали искусство не следовало вообще отстранять от занятий. Конечно, вряд ли свободному гражданину к лицу в часы досуга засучить рукава и, взяв в руки резец, биться, обливаясь потом и раня свои руки, над трудно укротимым мрамором, создавая изображения богов и себе подобных. Куда благороднее взять в руки лиру, небрежно бряцать по ее струнам и напевать полюбившуюся песенку. А разве плохо пригласить на пир певцов и музыкантов, и после сытного обеда и беседы с друзьями внимать прекрасным, ласкающим слух звукам?

Попытаемся проследить, как, руководствуясь такими убеждениями, относились к музыке в различных слоях античных обществ. Начнем с тех, в руках которых была сосредоточена власть над судьбами народов.

Владыка финикийского города Сидона Стратон (VI в. до н. э.) славился тем, что на его пирах присутствовало множество певцов, авлетистов и танцоров, услаждавших слух и зрение хозяина и его гостей (Элиан «Пестрые рассказы» VII 2).

Пышный двор тирана Поликрата, правившего на острове Самос в конце VI в до н. э., выглядел буквально наводненным поэтами и музыкантами. По роскоши его двор превосходил дворцы восточных владык, но был украшен с эллинским вкусом. Среди придворных, прославлявших тирана, были такие выдающиеся мастера, как Анакреонт и Ивик из Регия. Геродот (III 40—41) рассказывает о Поликрате знаменательную легенду. Египетский царь Амасис посоветовал тирану пожертвовать чем-то очень дорогим для него, чтобы боги не позавидовали его счастью и не покарали. После нелегкой борьбы с самим собой Поликрат все же бросил в море драгоценнейший smaragdovый перстень с печатью. Однако через некоторое время кто-то из рыбаков поймал громадную рыбу и подарил ее тирану. В брюхе рыбы оказался выброшенный перстень. Амасис понял тогда, что Поликрат не кончит добром. Через некоторое время так и случилось. Сатрап лидийских Сард Орет обманом завлек Поликрата к себе и каким-то варварским способом, о котором даже Геродот (III 125) не захотел рассказать своим читателям, умертвил его, а тело распял.

Представляется, что искусство при дворе Поликрата было подобно тому. Уже в перстень, будучи общественно, политическим символом, вложил свое изображение, владыка мог приобрести любых художников. Их искусство обрамляло жизнь тирана, но не спасало его от духовной черствости.

Уже в перстень, будучи общественно, политическим символом, вложил свое изображение, владыка мог приобрести любых художников. Их искусство обрамляло жизнь тирана, но не спасало его от духовной черствости.

Тиран Сиракуз Гиерон (умер в 467 г. до н. э.) был известен своим покровительством наукам и искусствам. Его воспевал Пиндар. К нему приезжал великий Эсхил. К сожалению, история не сохранила никаких сведений о его художественных вкусах. Из фрагментарных сообщений ясно только, что он покровительствовал тем мастерам, которые согласны были украсить его дворец или прославить его имя. Не вызывает сомнений, что кроме знаменитых Пиндара, Эсхила и Симонида Кеосского, в его дворце подвизались и посредственные ремесленники от искусства. Следовательно, причина его внимания к искусству была связана с удовлетворением собственных амбиций.

По сообщению Элиана («Пестрые рассказы» XIII 18), сицилийский тиран Дионисий Старший (405—367 гг. до н. э.), инициатор войн с карфагенянами, вдохновитель многочисленных придворных интриг, предавший смерти немало людей, высоко ценил искусство поэтов, создававших трагедии. Он и сам пробовал сочинять трагедии и считал себя талантливым поэтом. За одну трагедию он даже добился приза в Афинах. Правда, Дионисий относился отрицательно к комедии, ибо не признавал смеха. Ну что ж, — не велика беда. Вольно человеку любить один жанр и не любить другой, особенно если от жанра можно ожидать какого-либо подвоха. Комедия же — именно такой загадочный жанр. Она немедленно вызывает у всех смех и только потом начинаешь разбираться, кому этот смех адресован, и тут бывают всякие неожиданности. Поэтому удобнее не любить смех, а вместе с ним и комедию. Трагедия же — совсем другое дело. Здесь высокие страсти, мужественные образы, драматические события, в основе — мифологические сюжеты, где чаще всего все свершается по воле рока и богов, а не по предначертанию земных властителей. И Дионисий отдавал свой досуг трагедии.

По сообщению Плутарха («О судьбе и доблести Александра» II 1), при работе над одним произведением Дионисий обратился к поэту Филоксену за творческим советом, сопровождаемым просьбой (а что значит «просьба» тирана, было известно и в те давние времена) выправить некоторые стилистические огрехи текста нового опуса. Филоксен же, руководствуясь своим художественным вкусом и забыв о том, с кем он имеет дело, перечеркнул все сочинение. Результат оказался плачевным: Филоксен был сослан в каменоломни. Сам же Дионисий умер не как подобает поэту, а от чрезмерных пиршественных возлияний. Говорили даже, что кто-то вместо снотворного подсыпал ему яд.

Филипп, царь Македонский (382—336 гг. до н. э.), наставляя своего сына Александра, будущего покорителя мира, на одной из пирушек сделал ему выговор за то, что тот попробовал играть на струнном инструменте. Особенно возмутило Филиппа, что его сын заиграл довольно прилично: «Не стыдно тебе так хорошо играть?» Затем отец изложил сыну свое кредо об отношении монарха к

искусству. Его смысл сводится к тому, что царю достаточно слушать музыкантов, ибо он отдает дань музам уже тем, что бывает зрителем и слушателем на выступлениях других (Плутарх «Перикл» I 5). Вместе с тем, Филипп Македонский был глубоко убежден, что только ему дозволено судить как о ценности исполняемого произведения, так и о самой сути гармонии. Говорят, что именно по вопросу гармонии он заспорил однажды с каким-то музыкантом. Остается сожалеть, что история не сохранила нам имя этого смельчака. Ведь музыкант позволил себе спорить по проблемам профессии с всемогущим монархом. Более того, Плутарх («О судьбе и доблести Александра» II 1), передающий этот эпизод, завершает его поистине шекспировским изречением. Когда Филипп подумал, что убедил музыканта в своей правоте, тот, снисходительно улыбнувшись, сказал: «Царь! Пусть не постигнет тебя несчастье, чтобы ты лучше меня разбирался в этом». Вот где глубокая мудрость музыканта-профессионала и гражданина.

Ну, а как же сын Филиппа, великий Александр, воспринял уроки отца? Судя по сохранившимся сведениям, в своем отношении к музыке он полностью следовал его заветам. Историки не оставили свидетельств о том, чтобы кто-либо видел Александра играющим. Да разве было время у завоевателя мира играть на музыкальных инструментах? Правда, как воспитывал его Филипп, он служил музам уже тем, что «устраивал множество состязаний трагических поэтов, авлетов, кифародов и рапсодов» (Плутарх «Александр» 4) и присутствовал на них собственной персоной. Особенно запомнились современникам организованные им театральные представления в честь Зевса и муз. Это произошло после покорения Фив, когда Александр решил начать свой великий поход. Праздник длился девять дней, и каждый день был посвящен одной музе (Диодор Сицилийский XVII 16, 1—4), то есть день — героической поэзии, день — трагедии, день — лирике и т. д.

Через шестнадцать лет после смерти Александра Македонского, сын одного из его соратников (Антигона Одноглазого) Деметрий Полиоркет, въезжая победителем в покоренные им Афины, представил всем неопровержимые доказательства своей любви к музыке. В сочинении Афиня (VI 252 а) сообщается, что афиняне приветствовали нового царя чем-то вроде торжественной кантаты. А Деметрий с триумфом вступал в знаменитый город бок о бок с авлетисткой и куртизанкой Ламией. В глазах восхищенных подданных интерес царя к ней должен был быть неразрывно связан с его увлеченностью музыкальным искусством.

Таковы некоторые факты из истории Греции. А как обстояло дело в Риме?

У кровожадного диктатора Суллы (138—78 гг. до н. э.) любовь к искусству проявлялась почти так же, как и у Деметрия Полиоркета.

Сулла, еще будучи молодым, распутничал дни и ночи с мимами и актерами и продолжал в том же духе, когда стал всесильным властелином (Плутарх «Сулла» 2, 5).

Никто из историков ничего не сообщает о музыке в жизни знаменитого Юлия Цезаря. Либо искусство было ему безразлично, либо политические события не давали возможности хотя бы на время отвлечься от государственных забот и украсить свой досуг музыкой, как это делали многие современники Цезаря. Однако и его не миновало соприкосновение с музыкой, хоть и не наяву, а в вешем сне.

В ночь с 9 на 10 января 49 г. до н. э. командующий войсками Римской Республики в Галлии Юлий Цезарь стоял перед рекой, называвшейся Рубикон, отделявшей Умбрию от римской провинции Цизальпинская Галлия, то есть Северной Италии. Его мучили сомнения: вести ли свои легионы на Рим? В эту судьбоносную ночь во время сна он увидел человека, играющего на свирели. Но на звуки этого пастушеского инструмента сбежались не только пастухи, но и воины, среди которых были и трубачи, служившие в войске. Неожиданно человек, игравший на свирели, вырвал у одного из них трубу, протрубил боевой сигнал и бросился в реку. Проснувшись, Цезарь понял, что это было знамение судьбы. Труба незнакомца звала его в поход на Рим, и он должен перейти Рубикон. И тогда, приняв решение, Юлий Цезарь произнес свою знаменитую фразу, ставшую поговоркой: «Жребий брошен!» С этого возгласа фактически началась новая история Рима (Светоний «Божественный Юлий» 32).

Римский полководец Антоний (82—30 гг. до н. э.) и египетская царица Клеопатра VII (69—30 гг. до н. э.) проводили многие дни под звуки авлосов, кифар и хоров (Плутарх «Антоний» 56, 7). Как мы видим, их интерес к музыке был таким же прикладным, как и у абсолютного большинства их современников. Может быть, для подлинного римлянина Антония это было совершенно естественно. Однако для Клеопатры, дочери Птолемея XII (правил в 80—58 гг. и в 55—51 гг. до н. э.) такое отношение к музыке выглядит несколько странным, и вот по какой причине.

Ее отец вошел в историю как Птолемей-Авлет. Страбон (XVII 1,11) говорит, что он вел беспутный образ жизни, и вдобавок играл на авлосе, аккомпанируя хороводам. С точки зрения общепринятой морали, когда царь Египта играет на авлосе — это более, чем недообразие, так как подобное поведение в корне противоречит нормам жизни свободнорожденного и, в конечном счете, дискредитирует царскую власть. Вспомним, что в древнем мире благосклонно относились лишь к музицированию свободных граждан на лире. Авлос же всегда считался презренным уделом профессионалов различных рангов — от победителей всегреческих Национальных игр до музыкантов, промышлявших в портовых притонах. И никто из уважавших себя

людей не прикладывал мундштук этого плебейского инструмента к своим благородным губам. Только представьте всю степень возмущения свободнорожденных подданных Птолемея XII, терпевших столь порочную страсть их монарха. На протяжении многих поколений они не были избалованы царями рода Птолемеев, ибо, как говорит Страбон, Птолемеи «испорчены жизнью в роскоши». Однако можно было привыкнуть к царям-развратникам, так как их было немало, но царь-авлет — это уж слишком! Кличка «Птолемей-Авлет» запечатлела презрение современников к тому, кто отошел от установленных норм морали.

Но самое ужасное состояло в том, что Птолемей XII и не пытался скрыть свою постыдную страсть к авлосу и музыке, более того, гордился ею. Он не только не стеснялся устраивать в царском дворце соревнования авлетов, но и участвовал в них, вступая в состязание с простыми музыкантами. Это был буквально вселенский позор, который не шел ни в какое сравнение с тем, что уже испытал древний мир в нравственной сфере. Через некоторое время после Птолемея XII античность узнает еще одного монарха, осмелившегося иметь пламенную, всепоглощающую страсть к музыке (о нем речь впереди). Но то была страсть, связанная с благородной кифарой и искусством кифарода. Несмотря на все отрицательные стороны, такой недостаток императора в какой-то мере терпим. Здесь же — необъяснимая любовь к музыке, звучавшей на инструменте театра, притонов и погребальных шествий...

Казалось бы, что дочь Птолемея-Авлета Клеопатра унаследует его страсть к музыке и сможет вслед за отцом перебороть царскую спесь, отдавая свой досуг музыкальному искусству. Но, как известно, ее интересовали власть и любовь мужчин, а музыка служила всего лишь изящным обрамлением этих двух важнейших стимулов женщины-царицы.

Приблизительно также относился к музыке римский император Октавиан Август, который для развлечений приглашал музыкантов (Светоний «Август» 74).

Другой римский император, Гай Цезарь Август Германский (37—41 гг.), получивший прозвище Калигула («сапожок», так как с малолетства жил с родителями в военных лагерях и одевался по-военному), еще в молодости по ночам шлялся по подозрительным кабакам и притонам, где с большим удовольствием плясал и пел. Когда он стал императором, то продолжал наслаждаться своим умением петь и плясать. Но это не мешало ему осуждать людей на смерть и, подобно разбойнику, завладевать их имуществом. Кроме того, он делил свою любовь к музыке с ремеслом гладиатора и возницы, в чем также добился значительных успехов. Судя по всему, стремление Калигулы музицировать — просто блажь самодура, аналогичная его поистине великой алчности, удивительным образом

сочетающейся с фантастической расточительностью. Чуть ли не за год он промотал огромное наследство своего предшественника Тиберия и сразу же ввел непомерные денежные налоги. Поборы совершались с жестоким произволом и откровенным садизмом. Однако ночью он позволял себе предаваться «искусству».

Светоний («Калигула» 54, 1—2) рассказывает такой случай. Однажды, уже за полночь, Калигула вызвал во дворец трех сенаторов и рассадил их на сцене. Зная коварный и злонамеренный характер императора, сенаторы трепетали в страхе, так как ожидали самого худшего. Но Калигула выбежал к ним в женской тунике и под звуки тибий и кротал проплясал танец, а затем ушел. Явное самодурство, а не интерес к искусству, могли заставить человека проделать подобное представление. Недаром Светоний пишет, что Калигула всегда чувствовал «помутненность своего рассудка».

Трудно что-то сказать об императоре Тите (71—81 гг.), который, по словам того же Светония («Тит» 3, 2), был так близко знаком с музыкой, что «искусно пел и играл на кифаре». Остается загадкой, насколько это было «искусно и красиво».

Ставший императором после Тита Домициан (81—96 гг.) учредил, как уже указывалось, игры в честь Юпитера Капитолийского, где наряду с гимнастическими и конными состязаниями проходили и музыкальные конкурсы. Здесь кроме кифародов выступали и кифаристы — как в качестве солистов, так и в ансамбле с хором (Светоний «Домициан» 4, 4). Флавий Филострат («Жизнь Аполлония Тианского» VII 12) свидетельствует, что Домициан сам увенчивал победителей соревнований лавровыми венками и вслед за этим некоторых из них сразу же казнил. Таким образом, отдельные кифароды пели на играх в честь Юпитера Капитолийского свою лебединую песнь. Перед нами вновь яркий пример не любви к музыке, а пристрастия к пышным празднествам, где музыка играла подсобную роль; жизнь же самих музыкантов находилась в руках необузданного самодура.

Император Траян (97—117 гг.), подобно Домициану, основал состязания музыкантов, но не в Риме, а в подвластной Греции. Их называли Траянскими.

Император Адриан (117—138 гг.) хвастался тем, что за его пиршественным столом сидели многочисленные инструменталисты и певцы.

Грязный развратник Гелиогабал, императорствовавший с 218 по 222 гг., любил петь под аккомпанемент свирели, сам вроде даже играл на трубе, пандуре и органе. Существуют отрывочные свидетельства, что следующий римский император Александр Север (222—235 гг.) упражнялся в игре на лире, свирели, органе и трубе. Но во всех приведенных случаях мы лишены возможности опереться на точные факты.

Позорная и возвышенная страсть

Среди девяносто девяти римских императоров можно обнаружить самые разные характеры — от полностью безликих до весьма своеобразных, от довольно привлекательных до крайне омерзительных. Но особое место среди них занимает знаменитый Нерон, оставшийся в памяти потомков как воплощение совокупности страшнейших человеческих пороков — звериной жестокости и наглого лицемерия, грязного разврата и подлой мстительности, неслыханной расточительности и предельной жадности. Сколь бесчисленны его преступления, столь же неисчислимы его жертвы. Достаточно вспомнить некоторые из содеянных им злодеяний, чтобы начисто отпало желание искать хоть какие-то оправдания этому человекоподобному существу, наводнившему Рим целой армией доносчиков и соглядатаев, по наущению которых подвергались казни люди абсолютно всех сословий. Вот некоторые из его кровавых «достижений».

Он предал изощренной казни большую группу христиан, обвинив их в поджоге Рима в 64 г. По его приказу был отравлен Британник, сын императора Клавдия (41—54 гг.) — возможный соперник Нерона в борьбе за власть. Он велел покончить с собой своему учителю и наставнику философу Сенеке, вскрывшему вены и погибшему мучительной смертью. Он лживо обвинил свою первую жену, добродетельную Октавию, в прелюбодеянии, выслал ее из Рима и затем приказал умертвить. В припадке гнева он убил свою вторую жену. И наконец, он совершил то, что вообще противостоит природе человека: организовал несколько неудавшихся покушений на свою мать и в завершении подослал к ней убийц, исполнивших эту страшную работу с особой жестокостью.

Уже этот далеко не полный перечень преступлений Нерона достаточен, чтобы он мог войти в историю как исчадие ада. По выражению римского историка Корнелия Тацита («Анналы» XVI 16), родившегося в самый разгар нероновских зверств, речь шла буквально о «потоке крови, пролитой внутри страны». Как видно, в этой нескончаемой реке человеческих страданий появилась та единственная капля, которая переполнила бурлящий поток и вывела его из границ, установленных даже далекими от гуманности обычаями рабовладельческого Рима: Нерон оказался первым императором, еще при жизни лишенным власти.

Таков облик этого демона преступности, заключенного в человеческое обличье. И именно с ним природа сотворила одну из своих величайших трагикомических шуток. Это существо, на протяжении всей жизни не ставившее ни в грош даже такие естественные человеческие чувства, как уважение к матери и привязанность к близким, с раннего детства и до самого последнего своего вздоха было целиком поглощено одной всепожирающей страстью. Она не

только занимала все мысли и чувства Нерона, она буквально испепеляла его. Это была бесконечная и пламенная любовь к музыкальному искусству, исходившая из самых глубин его коварной души. Своей страсти он отдавался полностью. Существует слишком много свидетельств того, что государственные и личные интересы он подчинял занятиям музыкой. Нерон считал себя кифародом, но не дилетантом-любителем, а профессиональным артистом.

Он словно жил двойной жизнью. Одна из них — государственная, с целой цепью преступных дел, а другая — художественная, связанная со служением высокому искусству. А оно для Нерона не было простой забавой, как для бесчисленного сонма властителей древнего мира (исключая, конечно, Птолемея-Авлета), благосклонно впускавших музыку к себе во дворец, любезно разрешавших ей садиться за их пиршественный стол и отрабатывать кусок царского пирога. Для Нерона кифародическая деятельность была смыслом существования и истинным призванием.

Для современников же кровавого диктатора его любовь к музыке представлялась таким же ужасным пороком, как и его кровожадность. Как уже указывалось в случае с Птолемеем-Авлетом, по бытовавшим тогда воззрениям, император, занимавшийся низменным и неблагородным делом музыканта, был достоин всякого осуждения. Поэтому к многочисленным порокам Нерона античный мир с охотой добавил еще один существеннейший изъян — гнусную приверженность к пению и игре на кифаре. Даже такой просвещенный для своего времени человек, как Корнелий Тацит («Анналы» XIV 14, 1), писал, что Нерон имел «отвратительную любовь играть на кифаре». А выдающийся поэт Ювенал («Сатиры» VIII 198—200) считал, что театральные выступления Нерона — позор для Рима.

Не берусь обсуждать вопрос, насколько сам Нерон осознавал, что большинство его поступков выходит за границы человеческой морали и нравственности. Это сложная проблема целиком в компетенции историков и психологов. Но совершенно определенно можно утверждать: Нерон отдавал себе полный отчет в том, что его профессиональные занятия музыкой являются открытым вызовом обществу. Однажды бросив этот вызов, он всю жизнь бился за право быть кифародом и выступать перед публикой. Еще один парадокс: человек, распорядившийся жизнями сотен и тысяч людей, бесконтрольный хозяин империи, должен был искать пути удовлетворения своего творческого экстаза. Будучи не в силах расстаться со своим «мусическим безумием» (Лукиан «Нерон» 6), он стремился различными способами оправдать его в глазах окружающих, находя ему религиозные и житейские причины.

По словам Тацита («Анналы» XIV 14, 1), он постоянно напоминал всем, что песнопения посвящены Аполлону, «изображения которого стоят не только в греческих городах, но и в римских храмах», а

потому пение является делом достойным. По сообщению другого историка, Светония («Нерон» 40, 2), Нерон распространял слух, что ему было якобы предсказано астрологами быть низвергнутым. Поэтому он часто повторял фразу, ставшую известной в Риме: «Прокормимся ремеслом». Возможно, вымыслом о таком предсказании (которое, кстати, сбылось) он хотел оправдать свои музыкальные занятия. Однако любые доводы здесь были бессильны, так как сама привязанность императора к музыке противоречила сложившимся представлениям и оскорбляла заносчивый и чванливый «римский дух».

Что известно о Нероне-музыканте?

Корнелий Тацит («Анналы» XIII 3, 3) — его, как и всех римских историков, никак нельзя заподозрить в симпатиях к Нерону, — писал, что будущий император еще с детства занимался резьбой, рисованием, упражнялся в пении, пытался сочинять стихи. Иначе говоря, любой воспитатель мог заметить у него ярко выраженные склонности к художественному творчеству (кстати, остается загадкой, как к этому относился его наставник Сенека). Придя же к власти, он немедленно пригласил к себе знаменитого тогда кифарода Терпна и стал учиться у него. Правда, Светоний («Нерон» 21) пишет, что Нерон «слушал его [то есть Терпна] много дней подряд после обеда и до поздней ночи, а потом понемногу и сам стал упражняться в этом искусстве». Совершенно очевидно, что ограничившись пассивным слушанием, Нерон бы никогда не научился искусству кифарода. Значит, император, чуть ли не обожествлявшийся в Риме, снизошел до того, что захотел самым активным образом обучаться «низменному делу» у обыкновенного музыканта. На такой шаг, выходящий за рамки общепринятых норм жизни, можно было пойти, только неся в своей душе пламенную страсть к музыке.

Спору нет, в таком жутком типе, как Нерон, стремление к музицированию тесно соприкасалось с проявлением эгоизма и самолюбия. Его страсть к музыке была неотделима от желания показать всем окружающим свои собственные таланты: умение играть на кифаре и петь, свой артистизм и, как мы увидим, свои способности сочинять. Но у кого из великих артистов любых времен и народов самолюбие, пусть даже тщательно скрываемое, не было мощным импульсом для творчества? В этом отношении источник жажды славы Нерона ничем существенным не отличался от стимулов великих мастеров как античности и средневековья, так и нового времени.

Однако Нерону, в отличие от артистов, живших в другие времена, нужно было перешагнуть не только через традиционные воззрения на художественное творчество как на низменное занятие, но и переступить границу, отделяющую императора от кифарода. Природа, позаботившаяся о том, чтобы снабдить его качествами, помогавшими

поступить многими человеческими ценностями, помогла ему преодолеть и эти преграды.

Но не нужно думать, что это были легкие шаги, даже для такого чудовища, каким был Нерон. Факты говорят о том, что и ему они давались с трудом. Так, чтобы сразу не бесчестить себя публичным выступлением в театре, Нерон в 58 г. учреждает игры под названием «Ювеналии» (от juvenis — юноша). Они предназначались для молодых людей различных сословий, желающих показать публике свое актерское мастерство в соревновании с другими юношами. Нерон думал, что его появление на подмостках сцены на таком всенародном празднике, наряду с многими участниками, будет воспринято не столь негативно, как это случилось бы при иных обстоятельствах.

Для человека, подставившего под меч свою мать и совершившего немало тяжких злодеяний, еще один явный или скрытый конфликт с окружением не мог служить сдерживающим фактором. И, вместе с тем, установление Ювенальных игр говорит именно о желании Нерона постепенно приучить римлян к мысли о том, что он не только император, но и кифарод.

С той же целью два года спустя он устанавливает новый вид игр, получивших название Неронии. По образцу общегреческих состязаний они проводились каждые пять лет. В их программу входили конные, гимнастические и музыкальные состязания. Неронии проводились со всей пышностью: освящались новые бани, каждый бесплатно пользовался маслом для обтираний, и даже судьи назначались «из консульского звания».

После выступления на этих играх, Нерон предпринимает «гастрольные поездки» в Неаполь (в 63 г.), а затем и в Грецию — на родину великих кифародов древности. Для него это тоже был сознательный акт самоутверждения. Ведь в представлении Нерона признание его мастерства на родине муз и Аполлона не могло идти ни в какое сравнение с аплодисментами грубых и плохо разбирающихся в музыке римлян.

Что пишут историки о Нероне-кифароде? Их мнение едино: он остался верен себе и в своей артистической карьере. Тацит («Анналы» XV 15) и другой историк рубежа II—III вв., Дион Кассий («Римская история» XI 20 и XIII 20), сообщают, что Нерон специально набрал группу около пяти тысяч (!) человек, прозванных «августинцами», которые аплодировали императору в театрах и постоянно превозносили его мастерство. За это они якобы отмечались наградами и почестями. Те же авторы утверждают, что во время выступлений Нерона в Неаполе, театр был специально заполнен солдатами и чернью, собранными по такому поводу не только из Неаполя, но и из близлежащих городов — Геркуланума, Помпеи, Путеол и прочих. Вся эта масса служила клакой, нанятой для создания оваций артистумонарху. Более того, утверждается, что были вызваны такие же

клакеры из Александрии, как известно, находящейся на громадном расстоянии от Неаполя, в Египте. Когда же слушатели не выдерживали пытки искусством Нерона и стремились выйти из театра, то стража насильно возвращала их обратно. Историки даже пишут, что некоторые женщины были вынуждены рожать в театре, так как **их** не выпускали, а отдельные мужчины притворялись мертвыми, чтобы их выносили за ворота, ибо пока пел Нерон, иного пути из театра не было. Сообщается, что среди зрителей имелось немало агентов, следивших за реакцией и поведением людей и делавших соответствующие доносы. Затем с непокорными слушателями расправлялись. Так, будущий император Веспасиан (69—79 гг.) будто бы был обруган неким вольноотпущенником Фебом за то, что он сомкнул глаза, когда звучал божественный голос императора (Тацит «Анналы» XVI 5).

Нетрудно догадаться, что отношение историков к Нерону-человеку и к Нерону-императору было механически перенесено и на Нерона-музыканта. Конечно, вряд ли облачение Нерона в одеяние кифарода делало его другим. Но слишком уж много в приведенных сообщениях нагромождено нереальных и почти фантастических ситуаций, что дает право ставить под сомнение их достоверность. Вместе с тем, даже в сочинениях хулителей Нерона сквозь слой небылиц и побасенок с трудом, но все же пробиваются отдельные отголоски подлинных событий.

Прежде всего многие косвенные данные, вскользь приводящиеся теми же авторами, дают возможность частично реконструировать облик Нерона-кифарода. При сопоставлении таких сведений постепенно вырисовываются типичные черты артиста, так хорошо знакомые и по нашей, и по ближайшим к нам эпохам.

Как всякий певец, он постоянно берег свой голос и в любых ситуациях ни на минуту не забывал о том, что голос — главная его ценность и забота. Светоний («Нерон» 25, 3) свидетельствует о том, что «ради сохранение голоса... он всегда обращался заочно или через глашатая» даже к солдатам, от которых зачастую зависела судьба и сама жизнь римских императоров. Когда претор Галлии Виндекс начал издавать эдикты, поносящие Нерона, то император призвал сенат отомстить за него, но сам не явился в сенат, «ссылаясь на болезнь горла» (там же, 41, 1). А ведь речь шла о достоинстве императора и императорской власти. Присутствие в сенате наводившего на всех ужас Нерона явно активизировало бы деятельность сенаторов. Но даже в такой ситуации император-кифарод счел возможным уделить больше внимания своему голосу, чем императорской чести. Светоний (там же, 20, 2) отмечает, что для укрепления голоса Нерон не гнушался никакими средствами из тех, в которые верили античные певцы: он ложился на спину, а на грудь клал свинцовый лист и в таком положении находился долгое время; очищал желудок

промываниями и искусственно вызываемой рвотой; воздерживался от пищи, способной, по его мнению, неблагоприятно воздействовать на голос. Плиний Старший (XIX 33, 108) пишет, что для сохранения голоса Нерон в определенные дни каждого месяца постился и питался только пореем в масле.

Разве все эти факты не напоминают нам хорошо известные привычки вокалистов, с благоговейным страхом относящихся к своим голосовым связкам?

Кроме того, отдельные данные говорят о том, что Нерон, как это ни странно, честно относился к своим профессиональным обязанностям кифарода и довольно последовательно подчинялся этическим принципам, принятым в актерской среде. Например, во время своих первых публичных выступлений он не стеснялся при всех настраивать кифару с помощью учителя (Тацит «Анналы» XIV 15). Ведь ему ничего не стоило осуществить такую настройку где-то рядом, в соседнем зале дворца, а не перед всеми зрителями. Однако Нерон пренебрегал этими условностями.

Как музыкант-профессионал он прекрасно понимал, что исполнитель — не машина, действующая безотказно, а живой человек. Поэтому, по его мнению, художественный уровень каждого выступления «дело случая», и он обращался к судьям, оценивающим состязания артистов, с призывом «не принимать во внимание эти случайности» (Светоний «Нерон» 22, 3). Своими словами он словно призывал судей обращать внимание на художественный замысел целого и не придавать решающего значения незначительным деталям. В этом также со всей очевидностью проявляются наблюдения человека, хорошо и близко знакомого с «кухней» исполнительского ремесла.

Сохранилось свидетельство того, как жестокий и властный император робел, выступая на сцене. Он мог лицемерить, когда высказывал свое уважение к судьям, которые всецело находились в его власти и зависели от него. Но ему не было никакого смысла притворно волноваться, о чем не забывает упомянуть Светоний (там же, 22, 2). Он также описывает, как Нерон переживал свою актерскую неудачу, когда у него на сцене выпал из рук жезл, и сколько труда стоило второму актеру успокоить его (там же, 24, 1). Все это признаки, хорошо известные в исполнительской среде, как «творческое волнение» и «творческое переживание».

Сюда же следует добавить, что Нерон разбирался не только в кифаре, но и в таком сложном инструменте, как орган. Известен случай, когда он долго пояснял знатнейшим гражданам Рима устройство органов (там же, 41, 2). Это может свидетельствовать о широте профессионального кругозора, не ограничивавшегося «своим» инструментом.

Как все подлинные артисты, Нерон любил успех. Когда он вернулся в Рим после гастролей в Греции и Неаполе, то въезжал

в «вечный город» не как триумфатор-победитель, а как триумфатор-кифарод — с олимпийским венком на голове и с пифийским в правой руке. Впереди него несли венки с надписями, в которых было обозначено где, когда, над кем и в каких произведениях он одержал победу (Светоний «Нерон» 25, 1—3). Как мы видим, единственное отличие Нерона от обыкновенного артиста заключалось лишь в том, что свою любовь к успеху он обставлял с императорской роскошью. Слабость вполне понятная.

Как все подлинные артисты, Нерон был ревнив к своим соперникам: злословил о них, иногда ругал при встрече как равных (там же, 22, 2). Особую ревность питал Нерон к кифароду Тразею из древнего города венетов Патавии (ныне Падуа) (Тацит «Анналы» XVI 21, 1). Подобно многим артистам Нерон больше всего обижался тогда, когда его считали плохим кифародом (Светоний «Нерон» 41, 1).

В Нероне была еще одна черта, выявлявшая в нем артистическую натуру. Он преклонялся перед греческим искусством и хотел получить признание на родине Орфея и Олимпа. Именно поэтому, как уже говорилось выше, он предпринял свои гастрольные поездки сначала в Неаполь, где проживало много греков, а затем — и в саму Грецию. Такое желание также вполне понятно и очень напоминает стремление оперных певцов XVIII—XX вв. получить признание на родине оперы — в Италии.

Вряд ли весь этот комплекс свидетельств можно рассматривать только как прихоть изверга, стремящегося во что бы то ни стало удовлетворить свои желания и всю жизнь играть одну и ту же выдуманную им самим роль. Слишком реалистичными кажутся многие дошедшие до нас сведения, переданные теми писателями, которые питали к Нерону только презрение.

Сохранилось воспоминание об одном эпизоде, сыграть который было бы трудно даже великому трагику. Когда Нерон был лишен императорской власти, все отвернулись от него, более того, его разыскивали, чтобы убить. Он же бежал из Рима, но вскоре понял, что ему далеко не уйти, и желая избавить себя от мучений, приказал вырыть себе могилу, а своему другу-актеру — заколоть себя. Все эти распоряжения он отдавал, постоянно повторяя фразу: «Какой великий артист погибает!» (Светоний «Нерон» 49, 1). Возможно, это легенда. Но она создана либо современниками, либо ближайшими к Нерону поколениями. А это также свидетельство того, что облик Нерона был неразрывно связан с образом артиста. Существует и другой факт. Через некоторое время после смерти Нерона распространилась весть о том, что он неким чудесным образом спасся. Ведь ходили самые различные и даже взаимоисключающие друг друга слухи о его последних минутах. Главным же оружием появившегося тогда Лже-Нерона, кроме внешнего сходства с подлинным, было, по свиде-

тельству Тацита («История» II 8,1), его «искусство в игре на кифаре и пение». Только при этих условиях самозванец мог рассчитывать на успех. Это еще один штрих к образу Нерона, созданному его современниками.

О самом же творчестве Нерона известно крайне мало.

Светоний («Нерон» 20—21 и 46, 3) и Дион Кассий (XII 22) указывают следующие трагедии, которые «пел и плясал» Нерон: «Ниоба» и «Аттис», «Вакханки», «Орест-матереубийца», «Ослепление Эдипа», «Эдип-изгнанник», «Безумный Геркулес», «Роды Канаки». Все эти произведения основаны на знаменитых мифах о трагедии Ниобы, потерявшей четырнадцать детей, о фиванском царе Эдипе, об Оресте, убившем свою мать, о Геркулесе, в безумии погубившем своих детей, о Канаке (дочери бога ветров Эола), родившей от кровосмесительной близости с братом и покончившей жизнь самоубийством. Можно только представить себе, что творилось в душе Нерона, ведь сюжеты этих трагедий с разной степенью приближения были воплощены им в реальной жизни. Нетрудно догадаться, какие мысли и чувства обуревали и слушателей, когда они видели действия Нерона на сцене в трагической роли и сопоставляли их с проделками императора-изверга в действительности. Однако нет никаких намеков на то, что сам Нерон принимал какое-то участие в создании текста и музыки перечисленных произведений.

Вместе с тем, Ювенал («Сатиры» VIII 220) приписывает Нерону авторство трагедии «Крушение Трои».

Известно, что когда Гальба поднял в Испании бунт против Нерона, то на одном из пиров сам Нерон «пропел искусно сочиненные [им] песенки о вождях восстания» и, как говорит Светоний («Нерон» 42, 2), «их тотчас подхватили повсюду». Такие сообщения и пояснительные авторские ремарки также явно свидетельствуют о том, что Нерон не был лишен творческого дара.

Во время гастролей в Неаполе произошел такой инцидент. После окончания трагедии, когда все уже разошлось, здание опустевшего театра внезапно рухнуло, но, к счастью, никто не пострадал. По этому поводу Нерон «возблагодарил богов в сочиненных им гимнах» (Тацит «Анналы» XV 34).

Через одиннадцать месяцев после смерти Нерона в Рим под звуки труб вступил новый император Вителлий. Он взял себе за образец нероновский стиль правления. На праздничном пиру, когда гости наслаждались пением кифарода, новый император при всех попросил артиста исполнить «что-нибудь из хозяйского [репертуара]». И тот сразу же начал петь какую-то «песню Нерона» (Светоний «Вителлий» II).

Флавий Филострат («Жизнь Аполлония Тианского» IV 39) несколько раз упоминает «песни Неронова сочинения», заимствованные «из разных Нероновых трагедий».

Таким образом, есть все основания считать, что Нерон был кифародом, создававшим и собственные сочинения (см. также: Светоний «Нерон» 43, 2; Лукиан «Нерон» 3).

Реально ли ответить на вопрос: какова была действительная ценность творчества Нерона? Ответ на него появился бы только в том случае, если бы была возможность восстановить подлинное мнение современников о выступлениях и сочинениях самодержца. Однако эта задача неразрешима по многим причинам. Во-первых, уже упоминавшееся отвращение всех историков к зверствам Нерона полностью исключает их объективные оценки. Во-вторых, никто из авторов, описывающих жизнь диктатора, не мог слышать его выступлений: самому старшему из них — Тациту — было всего тринадцать лет, когда смерть настигла Нерона, а Светоний родился семь лет спустя.

Наиболее объективной представляется оценка, данная Лукианом («Нерон» 6), родившимся через полвека после смерти Нерона, когда понемногу улеглись страсти, вызванные его преступлениями, и когда еще были живы люди, слышавшие Нерона. Вкратце оценка Лукиана сводится к следующему. Голос — не первосортный, но и не заслуживающий насмешек. Его звучание в целом неплохое, особенно в среднем регистре. Пел Нерон с большим напряжением, правда, умел скрывать дефекты голоса.

Но в этих словах — оценка только Нерона-певца. Вопрос же о достоинствах сочинений того, перед кем трепетали и кого ненавидели, остается одним из неразрешимых вопросов искусства и истории древнего мира.

Свободные и рабы

Особенности жизни музыканта-профессионала зависели от множества причин. Если он обладал выдающимися способностями и мастерством, то у него было два пути: либо идти в услужение к какому-либо владыке, либо участвовать в различных состязаниях. Только так музыкант мог обеспечить себя и свою семью. В первом случае его благоденствие зависело от щедрости хозяина и от того, как долго тому угодно было держать при себе музыканта. Если же в услугах его больше не нуждались, начинались странствия. В этот период источником существования служила любая работа, требовавшаяся в местах, расположенных на длинной дороге скитаний. Если удача сопутствовала искателю заработка, то спустя некоторое время он мог вновь попасть ко двору нового владыки, где все начиналось сначала. Во втором случае благополучие зависело от уровня профессионализма соперников, а также в немалой степени от благосклонности судей, публики и, конечно, от размеров приза. Музыканты более низкого ранга не должны были гнушаться любой работой,

начиная от участия в театральных представлениях и пирах в богатых домах и кончая игрой на похоронах.

Обстоятельства вынуждали музыкантов объединяться для защиты своих экономических прав. Практика показала, что совместными усилиями легче противостоять многочисленным житейским невзгодам. Так, в древнем мире, начиная с III в. до н. э., создаются своеобразные профессиональные союзы, получившие наименования Общества артистов Диониса. Общества сами вели переговоры о работе своих членов и договаривались об оплате их труда. От артистов же Диониса требовалось высокое профессиональное мастерство. Членами союза были кифароды, авлоды, кифаристы, авлеты и другие музыканты, а также актеры и поэты. Главой общества являлся жрец Диониса, избираемый ежегодно на ассамблее (Афиней V 198 с). Кроме жреца во главе гильдии стояло и несколько других должностных лиц, также избираемых ассамблеей. Каждое такое общество имело свое святилище, где регулярно совершались жертвоприношения (там же, V 212 е). В период расцвета подобных гильдий (III—II вв. до н. э.) их члены находились на привилегированном положении. Им покровительствовали тираны и государственные власти, они освобождались от военной службы и пользовались правом личной неприкосновенности. Известны Общества артистов Диониса во многих городах Средиземноморья: в Афинах, Фивах, Хиосе, Александрии, Истме, Немее, в Ионии. Что же касается влияния таких обществ на художественный уровень музицирования, то трудно сказать об этом что-то определенное. Скорее всего, постоянные поиски заработка и общее падение нравов привели к тому, что артисты Диониса вынуждены были участвовать в «мероприятиях», основная цель которых состояла в удовлетворении низкопробных вкусов толпы.

Как можно судить по сохранившимся материалам, деятельность этих обществ была достаточно продолжительной (чуть ли не до II в. до н. э.). Однако даже во времена их активности они охватывали далеко не всех музыкантов. Поэтому большинство самостоятельно зарабатывало себе на жизнь, причем их деятельность чаще всего проходила среди низших слоев общества и, конечно, не могла быть ограждена от всех пороков, процветавших в этой среде.

Вспомним, что, например, римский нобилитет очень часто использовал музыкантов в своих, далеко не всегда нравственных занятиях. Музыканты как правило были участниками различных оргий, попок и прочих неблагоприятных сборищ. Римский диктатор Сулла, даже сблизившись с благородной Валерией и поселив ее в своем доме, все же не отказался от общества «актрис, актеров и кифаристок» и постоянно пьянствовал с ними (Плутарх «Сулла» 36, 1). Так было сплошь и рядом. Более того, бытовало мнение, что всякий музыкант, прежде чем начнет играть, обязательно должен выпить вина. Например, в комедии Плавта (250—184 гг. до н. э.) «Стих» (на-

званной по имени персонажа, хотя в русском переводе она известна под заглавием «Господа и рабы») раб Сагарин угощает тибиста вином, перед тем как тот заиграл (723, 754—758). Судя по всему, это была типичная ситуация не только на сцене, но и в жизни. Известно, что некогда славный кифарист Конн, учитель музыки знаменитого Сократа, победитель на многих состязаниях, спился и впал в нищету (см. Аристофан «Всадники» ст. 534—536).

Любили выпивать не только тибисты и авлеты, но и многие из кифародов. Афиней (XIV 623 а) рассказывает о кифароде, который сначала выпил, а уж потом «взял свою кифару и привел нас в такой восторг, что мы все были поражены...»

Любой гостеприимный хозяин, устраивая пирушку и угощая гостей вином, услаждал их слух музыкой. Для этого посылался раб, приводивший авлета или авлетистку, но чаще авлетистку (Феофраст «Характеры» 20, 10), кимвалиста или кимвалистку, но чаще кимвалистку (Петроний «Сатирикон» 23). Развратные римские аристократы предпочитали на попойках иметь «под рукой» женщин-музыкантш. Их нанимали либо в притонах, либо просто на рынке (см. Плавт «Кубышка» 280; эта комедия иногда переводится на русский язык как «Клад»). Ведь такие инструменталистки могли удовлетворить не только музыкальные запросы патрициев.

Не случайно авлетистки и кифаристки нередко были одновременно гетерами и куртизанками. Такое «совмещение» предопределялось, прежде всего, средой, в которой разница между обязанностями музыкантши и куртизанки сводилась до минимума. Более того, в профессиональные навыки гетер и куртизанок, обслуживавших римских аристократов, входило умение играть на музыкальных инструментах. Это способствовало созданию своеобразной эротической обстановки и высоко ценилось. Гетеры, не умевшие петь и играть, оплачивались значительно ниже. Для них даже существовало особое определение — «пешие телочки», по аналогии с пехотинцами, выступавшими в поход без музыки, тогда как конница всегда имела музыкантов.

Страбон (XIV 2, 26), сообщая о городе Алабанды, находившемся в Карии, рассказывает, что его жители проводят жизнь в роскоши и пьянстве, и поэтому в городе «много девиц-арфисток». Лукиан («Пир или лапифы» 46), отражая римские нравы своего времени, описывает одну из тех попок, какие часто проходили в домах римских богачей. В самый разгар обильных винных возлияний и веселья кто-то из участников оргии опрокидывает светильник, и наступает темнота. Когда же приносят новый светильник, то виновника наступившей темноты заставляют за неблагоприятным занятием: полубожажив авлетистку, он пытается насильно овладеть ею. В другом своем сочинении тот же бытописатель нравов («Сатурналии») в образе мифического Кроноса выводит типичного римско-

го богатея-самодура, завсегдатая попоек, пользующегося неограниченной властью над всеми участниками пиршества, ибо оно осуществляется в его доме, по его милости и за его счет. «Герой» хвастается тем, что ему все позволено и он вправе одному гостю прокричать непристойность, перед другим сплясать голым и, схватив в охапку авлетистку, овладеть ею.

Авлетистки, создававшие музыкальный фон пиршеств и служившие на потребу гостям и хозяевам, были также постоянными спутницами пьяных компаний в ночных прогулках (Лукиан «Продажа жизнью»). Зачастую они являлись объектом грубых нападок и издевательств, вызванных раздражительностью, капризностью или просто спесью хозяев, у которых они находились в услужении. Музыкант бывал обруган по любому поводу: и потому, что он громко играет, мешая разговору, или потому, что он слишком тихо играет, и в шуме пиршества его не слышно, или по какой-то иной причине. Ученик Аристотеля Феофраст («Характеры» 19, 10) приводит случай, когда такой вот господин, слушая игру на авлосе, сначала аплодирует и подпевает, а потом грубо кричит на авлетистку, «почему она так скоро перестала играть».

Таким образом, быт музыкантов, связанный с удовлетворением часто аморальных «заказов» тех, кто платил за музыку, не мог не наложить отпечаток на их нравственный облик. В результате формировалось общественное мнение, что в среде музыкантов бытуют расстройство и безнравственность, что музыканты — пьяницы и развратники.

Так, старик Эвклион в «Кубышке» (ст. 557—560) Плавта говорит о том, что авлетистка в состоянии выпить даже знаменитый Пиренский источник, посвященный музам, если он окажется наполненным не водой, а вином.

По представлениям добропорядочных людей, любовная связь с кифаристкой рассматривалась как нарушение общественного этикета. Так, герой комедии Теренция (ок. 190—159 гг. до н. э.) «Братья» Эсхин влюбляется в кифаристку и долгое время боится сообщить об этом отцу.

Диоген Лаэртский (I 8, 104) передает знаменательный анекдот, связанный с мудрым скифом Анахарейсом, который ознакомился не только с философскими учениями греков, но также с их бытом и нравами. Когда у него спросили, есть ли у скифов авлосы, то он ответил очень лаконично: «Нет даже винограда».

Демосфен («В защиту Ктесифонта» 129) был убежден: если мать его политического противника Эсхина занималась среди бела дня развратом, то обучить ее этому мог не кто-нибудь, а только некий авлет Формион.

Трудно сказать, в какой степени такие представления соответствовали действительности. Однако совершенно очевидно, что они

находили достаточное количество подтверждений в жизни. Отрицательное мнение о нравственных устоях музыкантов распространялось не только на представителей самого низшего ранга, но и на художников высочайшего уровня. Плутарх («Перикл» I, 4) пишет, что основатель греческой философской школы киников Антисфен (IV в. до н. э.), услышав разговор о том, что знаменитый во всем античном мире Исмений хороший авлет, умозаключил, что «человек он плохой, в противном случае он не был бы таким хорошим авлетом». Такова была общепринятая точка зрения, запечатленная в афоризме Антисфена: высокий профессиональный уровень музыканта обязательно предполагает отсутствие морально-нравственных принципов.

Конечно, не следует думать, что вся история античного музыкального искусства создавалась людьми, лишенными элементарных нравственно-этических устоев. Хорошо известны многие примеры, когда не только музыка, но и ее творцы давали образцы высокой морали как в общественной, так и в личной жизни (на предыдущих страницах книги приведены такие факты). Однако в процессе развития, особенно начиная с эллинистического периода, постоянно появляются свидетельства, подтверждающие упадок нравственной атмосферы в среде музыкантов-профессионалов.

Нарисованная только что безрадостная картина бытовавших обычаев и отношений подтверждается еще одним, и самым главным, доказательством: определенными тенденциями творчества.

Еще в эпоху классики Аристофан («Всадники» ст. 1280—1287) упоминал некоего Арифрада и ругал его не только за различные пороки и извращения, но и упрекал за сочинение непристойных песенок в стиле Полимнеста. Во времена Демосфена (384—322 гг. до н. э.) был широко известен поэт-музыкант Батал, сочинявший застольные песни, содержание которых было крайне неприличным (Плутарх «Демосфен» 4). Впоследствии получают распространение и так называемые «симодии» — безнравственные песенки, приписывавшиеся некому Симу из Магнесии и названные по имени своего автора. Их героями являются либо сводники, либо развратники. Страбон (XIV 1, 41) с сожалением констатировал, что Сим «извратил стиль мелических авторов». Здесь же он упоминает и другие песенно-танцевальные жанры — «лисиоды» (λυσισδοί) и «магоды» (μαγυδοί). Вот что рассказывается о магодах в сочинении Афиней (XIV 621 с): «Исполнитель, называемый „магод“, имеет тимпаны и кимвалы, а вся его одежда — женская; он делает непристойные жесты и всячески нарушает приличия, иногда играя роли женщин, любовников и сводников, иногда пьяного, идущего на пирушку, чтобы встретиться со своей любовницей». Приблизительно та же самая тематика лежала и в основе «лисиодов». Разница заключалась только в том, что здесь героем был не мужчина, а женщина. Как говорит Аристоксен (у Афиней XIV 620 с), «тот, кто играет женские роли,

называется „лисиод"». Страбон (XIV 1, 41) считает, что название «лисиод» произошло от имени музыканта Лисия, автора таких непристойных песенок.

В первой половине III в. до н. э. все Средиземноморье буквально упивается неприличными песенками Сотата из Александрии и этолийца Александра (там же). Причем они так прочно укрепились в быту, что сохранились вплоть до времен византийской империи.

Греция и Рим как рабовладельческие государства имели громадную армию рабов, которая постоянно пополнялась. Среди этого множества людей было немало талантов и уже готовых музыкантов-профессионалов. Поэтому не представляло особого труда набрать из массы рабов музыкантов. Они, естественно, были намного дешевле, так как сами не распоряжались не только своим искусством, но и своими жизнями.

Цицерон в одном из писем (V 20, 9) к Помпонию Атику пишет, что для своего раба Фемиа он ищет рог. В другом письме (VI 1, 13) тому же адресату он сообщает, что «рог для Фемиа заказан... чтобы он играл что-нибудь достойное этой вещи». Скорее всего Цицерон перепутал название инструмента и подразумевал не рог, а тибию, так как последняя нередко также делалась из костей животных. Играть же на роге «что-нибудь достойное этой вещи» не стоило ни хлопот Цицерона, ни затрат на изготовление самого рога. Как мы уже знаем, это простейший духовой инструмент, имевший крайне ограниченные возможности и применявшийся либо пастухами, либо иногда в войске. Максимум на что он был способен — воспроизвести какой-нибудь примитивный сигнал. Ведь не намеревался же Цицерон приказывать Фемию сигнализировать утренний подъем, начало обеда и т. д. В домашнем музицировании обычно использовалась тибия.

В Риме существовали целые хоры рабов. Писатель времен Нерона Петроний («Сатирикон» 31) рассказывает, как один из его героев попадает в дом, где вся челядь непрерывно поет. Даже мальчик, подающий питье во время трапезы, выполняет свои обязанности, продолжая петь. В том же доме подносы с закусками убираются поющим хором.

В речи Цицерона «В защиту Милона» (21; 55) также есть упоминание о «певчих рабах». Богатый отпущенник Суллы Хрисогон имел в числе своих рабов многих музыкантов. Из его дома с утра до вечера раздавались звуки инструментов и пение. Нужно думать, что он за солидное вознаграждение поставлял своих музыкантов римским аристократам. Среди последних были такие, которые стремились украсить свою жизнь разнообразным музыкальным оформлением. В одних случаях музыканты-рабы неотступно следовали за своими господами на прогулки, пиры, в бани, а в других — они не только участвовали в хозяйских пирушках, но иногда и убаюкивали своих владельцев звуками музыки.

Не трудно догадаться, каков был моральный уровень рабов-музыкантов. Ведь они участвовали в хозяйских оргиях и пьяных похождениях и не могли не представлять собой утрированного слепка с облика своего распущенного господина. Вспомним, чтобы придать правдоподобность ложным обвинениям, выдвинутому Нероном, против его первой жены Октавии, он объявил, что она прелюбодействовала с рабом-тибистом по имени Эвкер, родом из Александрии (Тацит «Анналы» XIV 60, 2). Для общественного мнения это звучало достаточно убедительно, так как разврат считался неотъемлемым признаком среды музыкантов, а тем более, если речь шла о рабе-музыканте.

Рабов-музыкантов чаще всего приобретали на рынках у работорговцев. Петроний («Сатирикон» 53) рассказывает, как его герой, знаменитый Тримальхион, купил целую группу актеров-комедиантов, в которой, без сомнения, были и музыканты.

В комедии Плавта «Раб-обманщик» (484) сообщается, что рабыня-тибистка стоит всего 20 мин (одна мина составляла приблизительно 436,6 грамма драгоценных металлов — серебра или меди).

Существовали и два других способа приобретения рабов-музыкантов. Во-первых, они переходили по наследству, во-вторых, многие римляне привозили музыкантов с Востока. Такая форма приобретения была распространена среди тех, кто с войском или по торговым делам оказывался в Азии. Плутарх («Антоний» 24, 2) пишет, что Антоний буквально наводнил свой двор кифарадами и авлетами из Азии. В комедии Плавта «Стих» (380) мальчик Пинакий, разжигая ревность Панегериди, сообщает о том, что ее муж Эпигном привез якобы из Азии красавиц тибисток, лирниц и арфисток. Панегериди без труда поверила в этот «розыгрыш», так как подобное приобретение было в порядке вещей.

Рабов-музыкантов нередко отпускали на свободу. Петроний («Сатирикон» 74) упоминает об уличной арфистке, которая в прошлом была рабыней. В комедии Плавта «Эпидик» (500—503) арфистка с гордостью заявляет, что она уже более пяти лет на свободе и поэтому ее невозможно купить.

Освобожденные рабы-музыканты пополняли, как правило, группу, обслуживающую римских аристократов. Они переходили из частного пользования в общественное, попадая в безнравственный вертеп, где все продавалось, где обесценивались такие элементарные человеческие качества, как порядочность и самоуважение.

Движение античного общества к своему краху было теснейшим образом связано с падением нравственных ценностей. Даже возникновение и первоначальное развитие столь высокодуховного религиозного течения, как христианство, не в состоянии было хоть как-то остановить процесс распада. Слишком много существовало причин, способствовавших гибели античного мира, и среди них не последнее

место занимали деградирующие морально-этические отношения между людьми. Распушенность и пороки становились нормой жизни, процветала праздность, а в связи с этим расширялась сеть увеселений и забав, требовавших, среди прочего, и соответствующей музыки. Поэтому возрастало и количество музыкантов, участвовавших в таких «мероприятиях».

Для тех же, кто страдал от упадка нравов, музыка увеселений ставилась в один ряд с самыми недостойными делами человечества. Последний выдающийся историк уходящей античности Аммиан Марцеллин (IV в.) в своих «Деяниях» (I 6, 18—20) с болью писал о том, как все погрузилось в праздность, и из домов, где прежде внимание было обращено к серьезным наукам, «раздаются песни и громкое бряцание струн», вместо библиотек «сооружаются гидравлические органы, огромные лиры, величиной с телегу, тибии...», как танцовщицы вместе «с их музыкантами» ценятся выше, чем кто бы то ни был.

Это была агония умирающего мира, и ее сопровождала низкопробная развлекательно-потешная музыка.

ОЧЕРК ДЕВЯТЫЙ НОВЫЙ МИФ

Загадочный сфинкс

« — А какие лады свойственны причитаниям? — Скажи мне — ты ведь сведущ в музыке.

— Смешанный лидийский, строгий лидийский и некоторые другие в том же роде...

— А какие же лады разнеживают и свойственны застольным песням?

— Ионийский и лидийский — их называют расслабленными...»

Знакомство с переводом этого отрывка из платоновского «Государства» (III 398 с—399 а; пер. А. Н. Егунова), а также с переводами аналогичных по содержанию разделов других античных авторов, заставляет любого нашего современника признать гениальность древних эллинов, наделенных недоступной для нас способностью слышать в каждом ладовом образовании то, что мы не в состоянии услышать. Действительно, разве мы не удивляемся, читая утверждение Аристотеля («Политика» VIII, V 8, 1340 в 1—5) о том, что «слушая один лад, например так называемый миксолидийский, мы испытываем более скорбное и сумрачное настроение; слушая другие менее строгие лады мы размягчаемся; иные лады вызывают у нас преимущественно среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, именно дорийский; фригийский лад действует на нас возбуждающим образом» (пер. С. А. Жебелева). А как не позавидовать тончайшим способностям к эмоциональному восприятию ладов Лукиана («Гармонид» I), который пишет о таких «особенностях каждого лада» как «вдохновенность фригийского, обуянность лидийского, важность дорийского и тонкость ионийского» (пер. Н. П. Баранова). Почти то же самое мы читаем у Апулея («Флориды» I 4): «грусть лидийского [лада] и приподнятость фригийского, и воинственность дорийского» (пер. С. П. Маркиша).

Представить только, что для жителей Древней Греции и Древнего Рима, например, звукоряд *ми—фа—соль—ля* (понимаемый как

дорийский лад) был воплощением мужественности и героизма, а звукоряд *ми—фа-диез—соль—ля* (якобы фригийский лад) — экзотатическим и оргиастическим, ну а последовательность, основанная на звукоряде *ми—фа-диез—соль-диез—ля* (трактуемая как лидийский лад) — погребальная и жалобная.

Но этим дело не ограничивается. В античных источниках обнаруживаются сообщения, свидетельствующие о том, что особые этические свойства (ἦθος — характер, нрав, обычай) приписывались не только «ладам», но и так называемым «родам» (γέννη), то есть звукорядам, построенным по определенным интервальным структурам. Например, фригийский диатонического рода звукоряд (схематически: 1, 1, 2 тона, 1, 1, 2 тона) — как возбуждающий и одновременно умиротворяющий (все эти характеристики приведены в трактате Аристиды Квинтилиана «О музыке» I 9 и II 19). Поистине следует удивляться и восхищаться столь выдающимся способностям древних людей и сожалеть, что ныне человечество утратило их.



Ведь наше эмоциональное восприятие музыки и ее «этоса» является результатом одновременного воздействия всех средств художественной выразительности: лада, гармонии (в современном понимании этого термина), метра, ритма, фактуры произведения, темпа его исполнения, тембра звучания, особенностей мелодической линии и многих других сторон единого музыкально-художественного комплекса. Только совмещение своеобразия всех этих категорий в каждом отдельном произведении дает основание нашему чувству реагировать определенным образом на звучащую музыку и выявить ее характер. Попытка вычленить какой-то отдельный элемент (пусть даже такой важный как ладовый) из всей взаимосвязанной сложной системы средств музыкальной выразительности и дать ему эмоциональную оценку обречена для нас на неудачу. Мы хорошо знаем, что даже одна и та же мелодическая линия, звучащая в различных темпах, регистрах и тембрах производит не одинаковое впечатление и воспринимается с другим характером-этосом. Кроме того, мы знакомы с бесчисленным количеством примеров, когда произведения созданные в одном и том же ладу оказывают прямо противоположное эмоциональное воздействие и противоречат антинаучным утверждениям, еще иногда бытующим в нашей жизни, что якобы мажорный лад — радостный, светлый, а минорный — грустный и мрачный.

Ali

Илл. 1 (а, б)



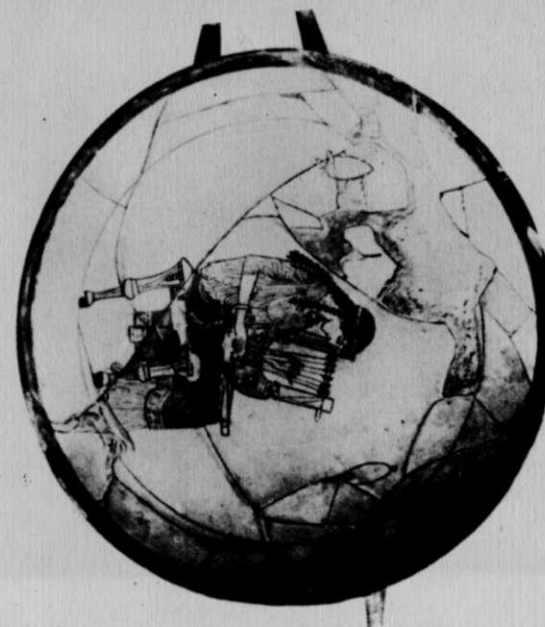
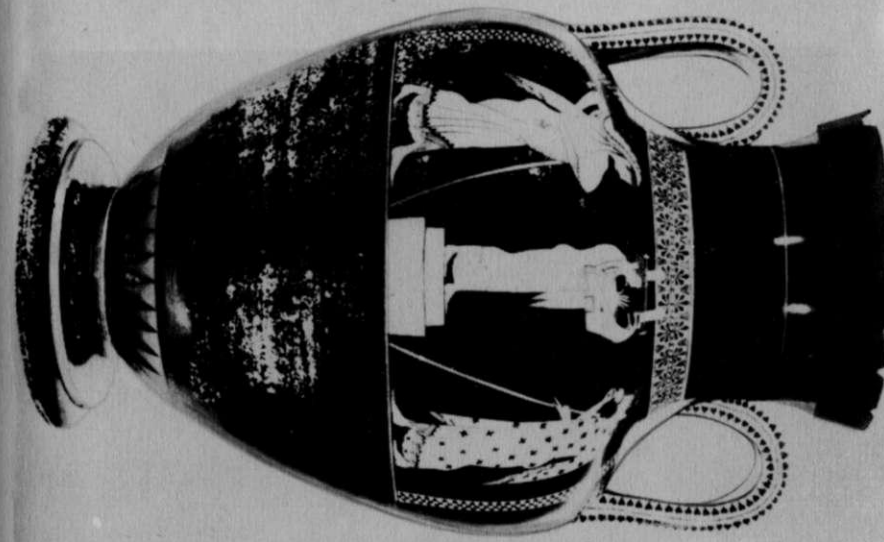
Илл. 2



Илл. 3 (а, б)



Илл. 4



Илл. 5 (а, б)



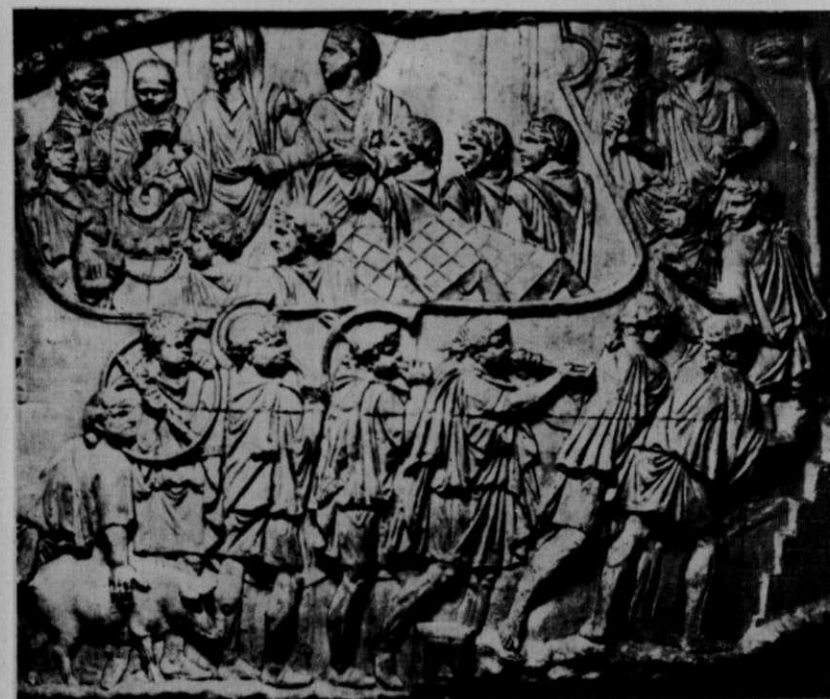
Илл. 6



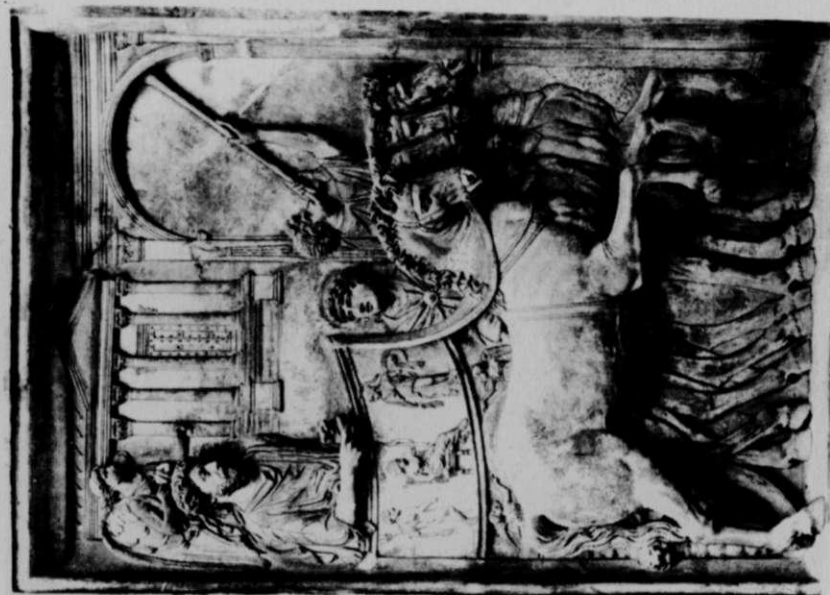
Илл. 7 (а, б)



Илл. 8



Илл. 9



Илл. 10 (а, б)



Илл. 11



Илл. 12



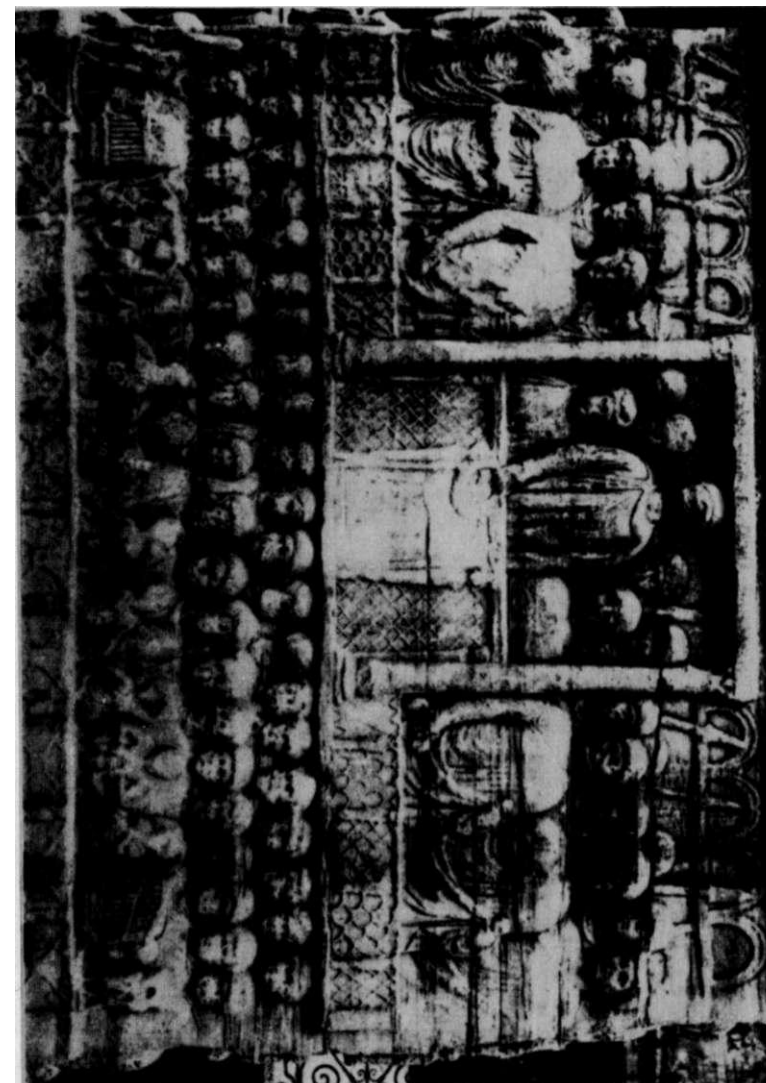
Илл. 13

Иллюстрации

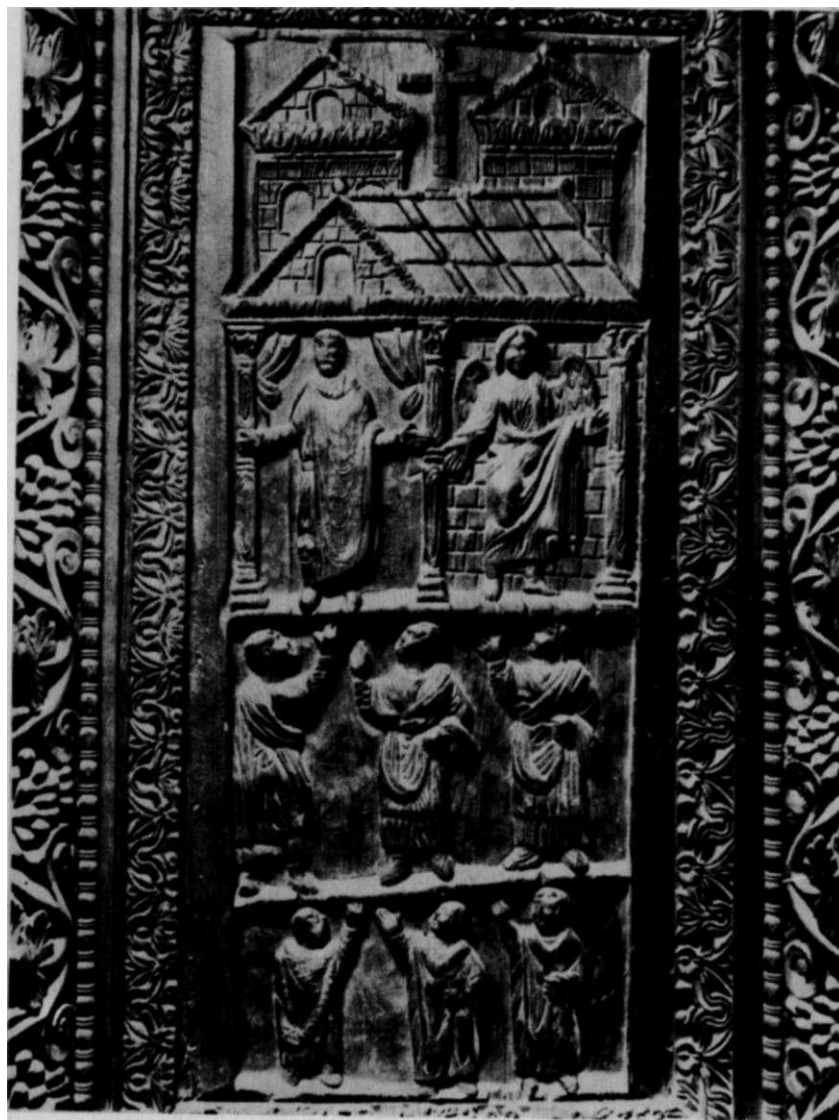


Илл. 14

Иллюстрации



Илл. 15



Илл. 16

Поэтому подход древних греков к этосным свойствам музыкальной выразительности нам непонятен и загадочен. «Приходится удивляться, — писал наш знаменитый исследователь античной культуры Алексей Федорович Лосев, — насколько греки были чувствительны к музыкальному ладу. Каждый лад они связывали с таким определенным этико-эстетическим содержанием, что даже и теперь это содержание можно ясно себе представить».

В самом деле, все это крайне удивительно и, одновременно, странно. Перед нами загадочный сфинкс: либо греки (да и римляне) действительно были какими-то особыми музыкальными индивидуумами, либо мы здесь чего-то не понимаем.

На следующих страницах книги я решаюсь дать несколько иное объяснение этого феномена, чем принято было до сих пор, и показать, что подобное толкование способностей античных слушателей — давнее заблуждение, не имеющее ничего общего с подлинным восприятием музыки в древнем мире.

«Гармония» — это стиль

Исторические данные свидетельствуют о том, что издавна греческие племена стояли на различных уровнях развития. Некоторые из них достигли значительных успехов в области социально-экономических отношений и политического устройства, а у других — жизненный уклад продолжал оставаться архаичным и не способствовал прогрессу общества. Культурный уровень племен также был разным, и это, естественно, находило отражение в художественной жизни. Несхожесть сказывалась, прежде всего, на тематике песнопений. В быту ряда племен культивировались образцы с ярко выраженной гражданской направленностью, воспевающие храбрость и благородство. Например, музыка дорийцев — племени, жившем на Пелопоннесе, Крите, южном побережье Малой Азии, Сицилии и на юге Италии — всегда ассоциировалась с мужественными и воинственными песнями. Наиболее типичным выражением дорийского «музыкального духа» была Спарта с ее эмбатериями и другими «военными жанрами». Ионийцы же, населявшие среднюю часть западного побережья Малой Азии, острова средней части Эгейского моря и Аттику, отличались распушенностью нравов и были известны как большие любители скабрезных и непристойных песен. Здесь всеобщим признанием пользовались уже упоминавшиеся Александр из Этолии и Сотад из Александрии — создатели песен, тексты которых были весьма бесстыдными. В своей комедии «Женщины в народном собрании» Аристофан часто вспоминает сладострастные ионийские песни.

Художественная жизнь каждого из греческих племен не являлась тайной для соседей. Постоянные торговые связи, частые переселения,

войны, порабощения одних племен другими и, в конце концов, территориальная близость — все это способствовало их тесным контактам. В результате, становились известными наиболее типичные для того или иного племени музыкальные симпатии и привязанности. Особенно это касается главных греческих племен — дорийцев, эолийцев и ионийцев. В результате греческую музыку на три основные «гармонии»: дорийскую, ионийскую и эолийскую.

Чтобы убедиться в этом, обратимся к интереснейшему и, в то же время, крайне сложному тексту Афиней (XIV 624 с—626 а). Его большая познавательная ценность предопределена тем, что он основывается на древнейшем способе предоставления сведений, которые затем исчезли из жизни. Сложность же текста Афиней обусловлена его многослойностью, ибо в него включены материалы, заимствованные из работ, созданных в различные исторические периоды и, естественно, отражающих неодинаковые точки зрения и своеобразие самих процессов, развивавшихся и видов понимания текста Афиней усугубляется еще и тем, что сведения, почерпнутые в разновременных источниках, даны здесь в едином нерасчлененном изложении. Поэтому для более осмысленного их освоения я вначале вычлению из текста сведения, имеющие древнейшие истоки.

Пересказывая содержание одного из разделов трактата Гераклида Понтийского (IV в. до н. э.) «О музыке», в котором была зафиксирована несравненно более древняя традиция, Афиней пишет: «Существуют три гармонии, подобно трем греческим племенам – дорийская, эолийская и ионийская. Имеется немалая разница в характерах [этосах] этих племен. Спартанцы, более чем другие дорийцы, следуют дорогой своих предков... Дорийской гармонией они [то есть, архаичные греки] называли движение мелодии, которую использовали дорийцы, а ту, что пели эолийцы, [называли | эолийской гармонией, и для третьей гармонии у них было название – ионийская, которую... пели ионийцы. Дорийскую гармонию отличает мужественность и достоинство. Она не скучна, не радостна, а сурова и напряжена и [кроме того, она] не сложная [и] не пестрая по стилю (πολύτροπον). Характер (ἦθος) эолийцев сочетает в себе высокомерие и важность, даже хвастливость... Однако их характер не склонен к злобности, но горделив и дерзок. Вот почему их любовь к выпивке, их эротические склонности и общая изнеженность образа жизни так хорошо согласуются [между собой). По этой же самой причине они обладают характером того... что [древние | обычно называли эолийской | гармонией [...И [Патин | говорит более открыто: «Эолийская гармония – та песня, которая подходит любому, кто неистов»... Затем давайте исследуем характер (ἦθος) жителей

музыка, звучавшая в беотийской области и отражавшая характер ее жителей, ассоциировалась с особенной «гармонией». Но так как среди многих греческих племен, благодаря определенным историческим причинам, выделялись три главных — дорийское, эолийское и ионийское, — то в письменной традиции сохранились воспоминания лишь о дорийской, эолийской и ионийской «гармониях». На общегреческом художественном форуме основные племена были представлены музыкальным репертуаром, обладавшим своими тематическими и выразительными особенностями, которые соответствовали «этосу» конкретного племени. Такое своеобразие музыкального стиля определялось как «гармония».

Постоянное соприкосновение эллинов с другими народами способствовало знакомству и с их музыкой. Судя по всему, греки отличали свою музыку от искусства «варваров». И здесь, при сопоставлении греческой и негреческой музыки, индивидуальность дорийской, эолийской и ионийской «гармонии» должна была нивелироваться. Ведь несмотря на их своеобразие, это было все же искусство, создававшееся в недрах единых национальных традиций. Музыка же варваров Малой Азии — фригийцев и лидийцев — вела свое происхождение совершенно из иных образно-тематических и поэтических источников.

Музыка фригийцев ассоциировалась у греков с неистовостью и иступленностью. Разгульная и оргиастическая музыка ионийского культа, пришедшая из Малой Азии, ассоциировалась с эмоциональной окраской ярким воплощением «фригийской гармонии». В общегреческом представлении играть и петь по-фригийски означало создавать и исполнять стремительно-вихревую музыку с высочайшим эмоциональным накалом. Распространенные любовные и эротические элегии лидийцев создавали характерные черты «лидийской гармонии». Аналогичным образом музыкальная практика, например, карийцев, живших на юго-западе Малой Азии, свидетельствовала, что наибольшего успеха их музыканты достигли в создании и исполнении похоронной музыки. Такие карийские траурные мелодии упоминает Платон («Законы» 800 е). О карийских инструментальных авлемах сообщает и Аристофан («Лягушки» ст. 1303). В этом проявлялась «карийская гармония». В античном мире хорошо также были известны заплачки мариандинов (см., например, Эсхил «Персы» 937), выразившие характерные черты «мариандинской гармонии».

Подобно тому, как среди греческих племен в памяти потомков сохранились предания только о дорийской, эолийской и ионийской «гармониях», так и музыкальный облик «варваров» запомнился грекам лишь по фригийской и лидийской «гармониям», олицетворявшим особенности их «этоса», культурного уровня и музыкального быта.

Таким образом, мы должны уяснить прежде всего, что под такими терминами как «дорийская гармония», «фригийская гармония» и им

подобными древнейшие источники подразумевали очень широкое понятие — стиль. Не случайно древнегреческие авторы в том же смысле употребляли термин «дориос тропос» (δωριος τρόπος), «лидиос тропос» (λυδιος τρόπος, греческий τρόπος — образ действия, характер, стиль) и даже «дорийский мелос» (δωριον μέλος), «фригийский мелос» (φρυγιον μέλος), где «мелос» обозначал не столько «мелодию» с характерными интонациями, сколько более широкое понятие — «песнопение» или даже комплекс песнопений и инструментальных наигрышей. А каждый «племенной стиль» или «племенной мелос» включал в себя самый широкий спектр явлений, начиная от тематики песнопений, характера образов и кончая «племенными интонациями».

Одновременно с этим, античное музыкальное мышление отличалось одной особенностью, которая постоянно проявлялась при художественном воплощении каждого из стилей — «гармоний», «тропосов» и «мелосов». И на этом следует остановиться более подробно.

Образы высотных полюсов

Архаичное слуховое восприятие не только очень чутко реагировало на различные высотные сферы, но и давало им определенные образные характеристики. Каждый из основных регистров звучания различно воспринимался и Малой Азии, ассоциировалась с эмоциональной окраской. Низкий регистр воспринимался как олицетворение спокойного и величественного состояния, а высокий наоборот — как воплощение напряженности и динамики. Более того, на звучание низкого регистра, как правило, следовала положительная реакция, как на что-то приятное и естественное. Звуки же высокого регистра вызывали противоположную оценку и квалифицировались как неприятные и напряженные. В обобщенной форме подобный подход к звукам различных регистров сформулирован в трактате Псевдо-Аристотеля (XIX 33): «Низина более благородна и более благозвучна, чем высота».

Конечно, в живой музыкальной практике невозможно было создать такие исключительные условия, когда регистр воспринимался бы в отрыве от других параметров звучания (лада, ритма, фактуры, динамики, тембра и т. д.). Поэтому чувственное освоение различных областей звукового пространства осуществлялось в сопряжении с иными средствами музыкальной выразительности. И, вместе с тем, имеются неопровержимые свидетельства того, что античный слушатель особо выделял регистр звучания, который играл существенную роль в осознании характера и смысла музыкального образа. Различное отношение к регистрам нашло свое отражение и в знаменитой легенде, изложенной у многих писателей (см., например, Фабий Квинтилиан «Ораторские наставления» X 10, 32; Секст

Эмпирик «Против ученых» VI 8; Ямблих «О пифагорейской жизни» 26 и др.).

Бозций («О музыкальном установлении» I I) приводит ее в следующем варианте: «Кто не знает, что пьяного тавроменитского [Тавромений — город на восточном побережье Сицилии] юношу, возбужденного звучанием мелодии, близкой к фригийской, Пифагор возвратил в более спокойное и естественное для него состояние, подпевая спондей? Когда любовница [юноши] оказалась запертой в доме соперника, и он возбужденный [хотел] спалить дом, а Пифагор, согласно своему обычаю, изучал тогда ночное движение планет, то как только он понял, что возбужденный звучанием фригийской песни [юноша] под влиянием многих увещаний не пожелал прекратить буйство, [Пифагор] велел изменить песню и таким образом успокоил душу неистового юноши, [приведя ее] в состояние безмятежного настроения».

Вслед за этим рассказом Бозций приводит цитату из несохранившейся книги Цицерона «О своих обязанностях», в которой описана самая легенда повествуется так: «Рассказывают, что когда пьяные юноши, возбужденные [звуками] тибий и пением, ломились в двери [дома] целомудренной женщины, то Пифагор посоветовал играющему на тибии, чтобы он исполнил спондей. Когда он сделал [это], их бешеная разнузданность успокоилась из-за медленности мелодии и низкого пения».

Сопоставляя эти два пересказа одного и того же предания, легко установить, что смена экзальтированной фригийской музыки на религиозный спондей, отличавшийся не только спокойным движением мелодии, но и низким регистром звучания, способствовала успокоению страстей. Это был естественный результат античной слуховой реакции на низкую звуковую область.

Своеобразное восприятие различных регистров является следствием объективных причин, связанных с психофизиологической реакцией на звуки различной высоты. Кроме того, нельзя забывать, что музыка древности была, прежде всего, вокальной и слух больше всего воспитывался на вокальном музицировании. Несмотря на развитость инструментальных форм, они, за редким исключением, были вторичными и следовали за вокальными. Напряжение, с каким человеческий голос воспроизводил звуки значительной высоты, должно было оказывать влияние и на их восприятие. Слушающий как бы «напрягался» вместе с поющим. А это «напряжение», вызванное музыкально-художественным сопереживанием, влияло на эмоциональную оценку высокого звучания. Поэтому низкий регистр осознавался как спокойный и естественный, а высокий — как напряженный и динамичный. Все остальные звуковые сферы оценивались в зависимости от их близости или отдаленности от двух крайних контрастных высотных полюсов.

Столь специфическая реакция на разновысотные сферы звукового пространства не могла не наложить отпечаток на особенности музыкальной практики. Существуют убедительные свидетельства того, что различные музыкальные жанры соотносились с определенными регистрами. Да и вряд ли могло быть иначе при столь своеобразном восприятии высотных сфер. Действительно, если испокон веков низкий регистр ассоциировался с одним эмоциональным состоянием, а высокий — с другим, то осмысление музыкального образа не должно было миновать столь специфической реакции на регистр его звучания. При такой «слуховой ситуации» было бы противоестественно воплощать спокойные и величественные образы в высоком регистре, а драматические и трагические — в низком. Слуховой музыкально-художественный опыт требовал прямо противоположного соотношения образов и регистров, и античная музыкальная практика на протяжении длительного времени неуклонно следовала этой традиции.

Псевдо-Плутарх («О музыке» 6), описывая уже известный нам жанр «Особое песнопение», в котором описано, что «в номах сохранялась особая высотность, [свойственная] каждому [из них], поэтому они имели такое название [вспомним, что «номос» — это «закон»]. Они были названы номами, так как не разрешалось нарушать установленный для каждого [нома] вид высотности». Поэтому военный ном (ἐνόλιος νόμος) имел один регистр звучания, а погребальный ном (ἐπιτύμβιος νόμος) — другой; аналогичным образом, музыкальное сопровождение веселого шествия (χομᾶρχιος νόμος) исполнялось в одном регистре, а уже известный нам «колесничный ном» (ἄρματιος νόμος) — в другом. Существовало даже особое песнопение, называвшееся «высокий ном» (ὀρθίος νόμος).

Такие жанры, как трены, лиодии, плачи, погребальные песни звучали в высоком регистре, так как они должны были восприниматься напряженно и динамично. Ведь высокий регистр соответствовал эмоциональному восприятию драматических образов этих жанров. А гимны, посвященные различным богам, и песнопения, звучавшие на торжественных религиозных церемониях, исполнялись в низком регистре, ибо он отвечал величественным и могучим образам этих жанров.

Конечно, было бы явным упрощением античной музыкальной практики считать, что каждый регистр ассоциировался только с одним каким-то характером или этосом. Такая схематизация противоречит и фактам искусства, и многообразию творческих методов решения художественных задач. Известно, например, что верхний регистр активно использовался также при создании любовных и эротических песен. Значит, напряженность восприятия высокого регистра использовалась всегда, когда нужно было воплотить динамичные образы, вне зависимости от их конкретно-сюжетной направленности — трагической или любовной.

Следовательно, особенности реакции на звуковое пространство не ограничивали возможности музыкантов в использовании регистров. Во-первых, они следовали собственным ощущениям, воспитанным с детства и передававшимся из поколения в поколение на протяжении многих веков, и ассоциативные параллели между образами и регистрами были для них совершенно естественными. Во-вторых, проблема высотности, каждый раз решалась в зависимости от художественного замысла и в тесной связи с конкретными исполнительскими ресурсами. Но ведь хорошо известно, что во всех таких случаях саман высокая и самая низкая сферы звучания были всегда различны. Значит, речь шла не об одних и тех же, раз и навсегда установленных высотных областях, постоянно соотносившихся с эмоциональными характеристиками образов, а об их координации, реализовавшейся в различных условиях неодинаковым образом. Это предполагало простор для творчества, для индивидуальных воплощений.

Однако несмотря на такую относительную свободу, главная тенденция на протяжении длительного времени оставалась стабильной: специфика слуховой реакции на высотный уровень служила важным фактором художественной информации и создавала определенный эмоциональный фон, сопряженный с основным содержанием произведения.

Эволюция музыкального мышления и художественной практики рано или поздно должны были привести к изменению чувственных впечатлений от тех или иных регистров. Вернее сказать, активное развитие других средств музыкальной выразительности должно было сгладить остроту восприятия высотных сфер как относительно самостоятельных факторов, играющих решающую роль при создании и восприятии образов. Глухим отголоском этих сложных процессов является выступление Платона («Законы» 700 d—701 a) против музыкантов-новаторов, «смешивающих трены с гимнами [и] пеаны с дифирамбами». Это означало, что в регистры, издавна принятые для определенных жанров, стали вторгаться новые жанровые разновидности и образы иной направленности. Такими нововведениями нарушалась многовековая традиция.

Но подобные процессы начали активно происходить не ранее второй половины V в. до н. э. На предыдущих же этапах исторического развития звучание того или иного регистра несло слушателям не только важнейшую, но и решающую художественную информацию о смысловой сути произведения.

Старая идея на новый лад

Итак, перед нами две, на первый взгляд не связанные между собой особенности античной музыкальной жизни. С одной стороны, основные племена, населявшие древнюю Элладу, и их соседи выступали носителями своеобразного музыкального искусства. В нем были представлены популярные среди каждого данного народа песнопения, характеризовавшиеся определенной тематикой, образами и способами исполнения музыки. В этом заключался «музыкальный портрет» каждого народа. С другой стороны, на древнем этапе развития античной музыкальной практики существовал продолжительный период, когда высотный регистр звучания образа воспринимался как одно из главнейших указаний на его эмоциональное содержание. Не существует ли прямой связи между этими двумя сторонами художественной жизни?

Если, например, «лидийская гармония» подразумевала любовную и эротическую тематику, то, согласно существовавшим тогда нормам мышления, она требовала высокого регистра звучания. Аналогичным образом, широко распространенная военная музыка, столь характерная для «дорийской гармонии», ассоциировалась с низким регистром звучания. В результате получилось так, что если какое-то произведение обозначалось как «дорийское» (или звучащее «по-дорийски»), а другое — как «лидийское» (или исполненное «по-лидийски»), то это говорило не только об определенном его образном строе, но и о высотной сфере звучания. Ведь для древнейшего музыкального мышления зависимость между характером образов и их звукорегистровым воплощением была очевидна. Поэтому с течением времени такие обозначения, как «дорийская гармония», «лидийская гармония» или «фригийская гармония» стали подразумевать не только тематику, но и высотную область звукового пространства. Эти же высотные параметры составляли неотъемлемую часть аналогичных понятий, выражавшихся уже известными нам терминами «дорийский стиль» (δωρίος τρόπος), «лидийский стиль», «фригийский стиль», либо «дорийский мелос», «лидийский мелос», «фригийский мелос».

Так сформировался довольно обширный свод терминов-синонимов, которые в сознании древних греков (а затем — и римлян) были самым тесным образом взаимосвязаны, так как они могли обозначать явления одного смыслового ряда: например, «дорийскую гармонию», «дорийский стиль», «дорийский мелос», а также низкий регистр звучания и военно-патриотическую тематику. То же самое с полным правом можно сказать о содержании других терминологических обозначений. В конечном счете, главным признаком индивидуальности терминов стали прилагательные «дорийский», «фригийский» и «лидийский», так как именно они указывали на своеобразие объекта.

Все остальное подразумевалось само собой. При наличии конкретного прилагательного или наречия («дорийский» или «по-дорийски» и т. д.) существительное играло уже второстепенную роль. Вне зависимости от того, стояло ли там слово «гармония», или «тропос», или «мелос», — всегда подразумевался комплекс музыкально-художественных явлений, определяемых как «дорийские».

Отсюда нужно сделать вывод: на древнейших этапах античной истории музыки термины «дорийский», «фригийский» и «лидийский», среди прочих аспектов, определяли и высотный уровень звучания музыкального материала.

Это обстоятельство не могло не сказаться при терминологическом оформлении античной тональной системы. В самом деле, если издавна в музыкальной жизни словами «дорийский», «фригийский» и «лидийский» обозначались и различные высотные сферы, то разве можно было их не использовать при фиксации высотного положения звучащих последовательностей? Ведь это противоречило бы давней традиции, прочно укрепившейся в сознании. Поэтому при формировании тональной системы в обязательном порядке должны были быть зарегистрированы три древнейших тональных уровня:

лидийский — высокий
фригийский — средний
дорийский — низкий

Нам неизвестно, каким образом архаичные обозначения высотных сфер стали впоследствии использоваться в качестве наименования тоналностей. Возможно, в какой-то период в музыкальном сознании регистр и тональность отождествлялись. Но есть все основания считать, что древнейшие тоналности, также как и регистры, назывались «дорийская», «фригийская» и «лидийская». Птолемей («Гармоники» II 6) дважды повторяет одно и то же утверждение о том, что «древние ... пели только в дорийской, фригийской и лидийской [тоналностях], отличающихся между собой на один тон». И далее (там же) он пишет: «Вообще, у трех самых древних [тоналностей], называемых дорийская, фригийская и лидийская ... установлены отличия друг от друга на тон». Конечно, Птолемей определяет высотную разницу между тоналностями по правилам современной ему теории музыки. Если же принять во внимание, что античная музыкальная система никогда не ассоциировалась с конкретной абсолютной высотой, а только с относительной, то можно предполагать, что соотношения трех ранних тональных плоскостей варьировались в зависимости от диапазона голоса или инструмента, от использовавшейся тесситуры звучания, от самого музыкального материала и т. д. (значит, когда мы встречаем в античной литературе упоминания о «лидийских авлосах» и «лидийских кифарах» или «фригийских авлосах» и «дорийских лирах», то нужно думать, что они

отличались между собой регистром звучания). Несмотря на то, что детали этих процессов до сих пор остаются скрытыми, не приходится сомневаться в том, что самыми ранними теоретически зафиксированными тоналностями были дорийская, фригийская и лидийская. И, как мы видим, они заимствовали свои названия от регистров.

Но в процессе дальнейшей эволюции музыкального мышления потребовалась более детальная дифференциация звукового пространства. К трем древнейшим обозначениям постепенно добавлялись другие, которые уже не являлись названиями племен:

I	миксолидийская	высокая	тональность
	лидийская		
	фригийская		
	дорийская		
	гиполидийская		
	гипофригийская		
	гиподорийская	низкая	тональность

Теперь это были уже не три звуковысотные сферы, а семь тональных уровней, использовавшихся в музыкальной практике и теории музыки.

Как известно, Аристоксен излагает даже 15-тональную систему, в которой каждая последующая тональность отстояла от предыдущей на полутон:

гиперлидийская	высокая	тональность
гипперэолийская		
гиперфригийская		
гиперионийская		
гиперлидийская		
лидийская		
эолийская		
фригийская		
эолийская		
ионийская		
дорийская		
гиполидийская		
гипоэолийская		
гипофригийская		
гипоионийская		
гиподорийская	низкая	тональность

Нетрудно увидеть, что каждый из трех «пятитональных блоков» включает в себя тональности, определяемые одними и теми же «племенными» терминами, но нижние — с добавлением приставки «гипо» (ὑπο — «под»), а верхние — «гипер» (ὑπερ — «над»).

Таким образом, в процессе теоретического осмысления музыкальной практики при создании тональной системы были использованы те же термины, которые в архаические времена использо-

вались для обозначения «племенных стилей». Правда, теперь они применялись не со словами «гармония» и «мелос», а с существительными «тонос» (τόνος, от глагола τεῖνω — «натягиваю»), то есть они понимались как некое высотное «натяжение» музыкального материала. Однако необходимо отметить, что термин «тропос» иногда теперь использовался и для обозначения тональностей. Так, например, в самом полном описании античной системы нотации, сохранившемся в трактате Алипия (III или IV вв.) «Введение в музыку», нотные последовательности представлены в конкретных тональностях, называемых «тропосами». Как мы увидим в дальнейшем, это послужит одной из причин многих недоразумений, непосредственно связанных с «этосом ладов».

Но сейчас целесообразно акцентировать внимание читателя на новом важном заключении, к которому мы вынуждены прийти. Оно гласит: в античной художественной практике и музыкальной теории терминами «дорийский», «фригийский», «лидийский» и им подобными никогда (!) не обозначали то, что мы определяем словом «лад» — некий теоретический поступенный звукоряд с определенной интервальной последовательностью, призванный схематизированно запечатлеть сложные процессы, происходящие в живой музыке, определяемые системой устойчивых и неустойчивых звуков, логикой их взаимоотношений, выражающихся в притяжениях, отталкиваниях и т. д.

Как же древние эллины обозначали ту категорию музыкального мышления, которую мы понимаем как «лад»? Все античные источники единогласно свидетельствуют о том, что она обозначалась греческим словом «генос» (γένος — «род»). Действительно, как уже упоминалось, использовавшиеся ладовые образования подразделялись на три рода, характеризовавшиеся особой интервальной конструкцией (интервалы даются в последовательности снизу — вверх):

диатоника	$\frac{1}{2}$ тона, 1 тон, 1 тон
хроматика	$\frac{1}{2}$ тона, $\frac{1}{2}$ тона, $1\frac{1}{2}$ тона
энгармония	$\frac{1}{4}$ тона, $\frac{1}{4}$ тона, 2 тона

Некоторые из приведенных родов могли иметь многочисленные разновидности. Но любой из них не выходил за указанные смысловые и интервально-акустические рамки либо диатоники, либо хроматики, либо энгармонии. Так вот, перенесение каждого из этих родов на высотный уровень дорийской или фригийской или всякой другой тональности создавало основу ладотонального материала античного музыкального искусства. Алипий, описывая древнегреческую нотную систему, дает:

«Нотные знаки лидийской тональности (= «тропос») в диатоническом ладе (= «генос»)»

или

«Нотные знаки фригийской тональности в хроматическом ладе» и т. д.

Теперь становится ясным, насколько велико заблуждение, присутствующее в работах по истории музыки, в которых утверждается, что дорийский, фригийский и лидийский лады (!?) отличались, по мнению древних эллинов, якобы положением полутона:

дорийский лад	$\frac{1}{2}$ тона, 1 тон, 1 тон
фригийский лад	1 тон, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тон
лидийский лад	1 тон, 1 тон, $\frac{1}{2}$ тона

Как мы уже убедились «племенные названия» определяли не лады, а тональные уровни звучания. Что же касается интервальной конструкции таких «ладов», то нетрудно увидеть, что так называемые фригийский и лидийский «лады» не соответствуют ни одному из общепринятых в античности родов, уже не говоря о том, что ни в одном роде верхний интервал не мог составлять $1/2$ тона, как

это получается в лидийском лже-ладе.

Сейчас уже трудно установить от кого пошло это давнее заблуждение, столь извратившее суть античного музыкального мышления и распространившееся повсюду. Но совершенно очевидно, что большую роль в популяризации этой ошибочной идеи сыграла книга немецкого филолога и музыковеда Августа Бека (Augustus Boeckh), посвященная Пиндару и вышедшая в трех томах в Лейпциге с 1811 по 1821 гг.

Итак, мы выяснили, что, во-первых, художественное восприятие соотносило «этосные» оценки с национальными стилями музыки различных племен, населявших древнюю Элладу. Во-вторых, особенности исторического развития античной музыкальной культуры способствовали тому, что тональные аспекты музыкального материала зачастую обозначались теми же терминами, что и «племенные» стили.

И вот здесь-то нужно искать истоки той метаморфозы, в результате которой древние этосные критерии, соотносившиеся с музыкальными стилями, стали переноситься на тональности. Общая терминология могла служить мостом, помогавшим одним и тем же эпитетам «путешествовать» от прежних объектов к новым. Так, Плутарх («Об Е в Дельфах» 10) пишет о явлениях, которые именуются «либо тоносами, либо тропосами, либо гармониями». То же самое

констатирует Боэций («О музыкальном установлении» IV 15) и другие античные авторы. Значит, при знакомстве с древними свидетельствами, связанными с проблемами этоса музыки, нужно быть крайне осторожным, так как в текстах порой трудно разграничить когда речь идет о тематике, образах и характере произведения, а когда о тональных параметрах музыкального материала. Такое обстоятельство всегда создавало трудности для перевода и толкования письменных памятников. К тому же, некоторые античные авторы, не будучи глубокими знатоками теории музыки, зачастую вносили путаницу и в без того запутанную терминологическую ситуацию. Не последнюю роль в усугублении хаоса сыграла сила традиции, господствовавшая в античной науке.

В тех пределах, в которых позволяют судить сохранившиеся источники, можно установить, что использовавшееся в архаичном музыкальном искусстве звуковое пространство первоначально дифференцировалось на три сферы — низкую, среднюю и высокую. Они послужили некой регистрово-акустической базой для формирования в дальнейшем трех древнейших тональностей — дорийской, фригийской и лидийской. С каждой из этих сфер связывались определенные жанры или стили («тропосы»), так как в ту эпоху понятия «стиль» и «жанр» зачастую не различались.

Аристид Квинтилиан («О музыке» I 12) передает древнюю традицию, согласно которой все жанровое разнообразие художественной практики подразделялось на три основные жанра-стиля, а каждый из них, в свою очередь, включал в себя многие жанровые разновидности. Но Аристид Квинтилиан соотносит каждую жанрово-стилевую группу с конкретными регистрами звукового пространства — по нижнему звуку — «гипате», по среднему — «месе» и верхнему — «нэте». Вот его слова: «Стили в музыке бывают трех видов: дифирамбический, номический и трагический. Номический стиль нэтоподобный, дифирамбический — месоподобный, а трагический — гипатоподобный». Конечно, Аристид Квинтилиан, живший уже чуть ли не на пороге средневековья, оперирует категориями «совершенной системы», которой еще не могло быть в архаическую эпоху. Однако за этими научными терминами, появившимися значительно позднее, очень хорошо просматривается ситуация, характерная для древнейшей музыкальной практики и связанная с тремя основными высотными сферами, когда все жанры распределялись по трем главным регистрам звукового пространства и с течением времени преобразованным в три древнейшие тональности («тоносы»): «По роду существует три тональности — дорийская, фригийская и лидийская. Из них дорийская пригодна для действия в более низкой сфере звучания, лидийская — в более высокой, а фригийская — в средней» (там же).

Именно тогда, когда этими терминами обозначались регистры, к ним применялись этосные характеристики, связанные с образами песнопений, звучавших в музыкальном быту греческих и варварских племен. Дорийская гармония (мелос, стиль, высота) толковалась как «мужественная», «величественная» и «низкая»; лидийская гармония (мелос, стиль, высота) — как «скорбная» и «высокая», а фригийская гармония (мелос, стиль, высота) — как «неистовая», «вдохновенная», «восторженная» и «срединная». Но знакомясь с источниками, мы постоянно убеждаемся в том, сколь велико желание многих античных авторов, распространить этосные критерии не только на три высотные сферы, но и на три древнейшие тональности.

Более того, даже после установления 7-тональной системы мы нередко сталкиваемся с приверженностью к старому, так сказать, «синкретическому» толкованию специальных терминов, когда под ними подразумевался весь комплекс явлений, начиная от основной тематики «племенной музыки» и кончая регистрами звучания. Несмотря на то, что подобное стремление уже не имело никаких оснований, а сами термины стали обозначениями тональностей, схоластические поклонники старины, которых предостаточно всегда в любом обществе и во все времена, продолжали высказываться в традиционном духе (история музыкальной культуры дает бесчисленное множество примеров, когда стремительные изменения в творчестве соседствовали с устойчивыми воззрениями в эстетике и художественной критике).

Но так как в музыкальной практике нового периода использовались конкретные регистры звукового пространства — тональности, то приверженцам старого приходилось распространять на них архаичные оценки. Так на тональности были перенесены древние этические характеристики, связанные не только со старым эмоциональным освещением регистров, но и с прежними, давно вышедшими из обихода воззрениями на «племенную музыку».

Афиной (XIV 625 d—e) приводит пересказ одного места из работы Гераклида Понтийского «О музыке»: «Можно пожалеть тех, кто не способен улавливать различия, характерные для типов [гармоний I и кто направляет свое внимание только на [их] высоту и низину, а также устанавливает гипермиксолидийскую гармонию и под ней другую. В самом деле, я не допускаю, что даже гиперфригийская [гармония] не имела особенный, присущий только ей этос. И все же некоторые заявляют, что нашли другую новую гипофригийскую гармонию. Но гармония должна иметь определенный этос или свойство, как имеет локрийская [гармония]: она использовалась в прошлом некоторыми из тех, кто жил во времена Симонида и Пиндара...»

Этот отрывок я сознательно опустил при цитировании исторически многослойного фрагмента Афины (XIV 624 с—626 а) в начале раз-

дела «Гармония — это стиль» настоящего очерка, так как в нем приводится воззрение, сформировавшееся значительно позже. Несмотря на то, что детали дискуссии, обсуждающей в этом фрагменте, не совсем понятны, ясно, что Гераклид Понтийский защищает старую точку зрения, когда «гармония» олицетворяла «стиль», передающий этос народа и соответствующий высотный регистр звучания. Но он не признает тех, кто связывает гармонии только с высотой и низиной. Судя по всему, Гераклид не понял происшедших перемен и, не создавая, что тональность является иной категорией, чем стиль и регистр, перенес на нее традиционные этосные критерии. Ведь гиперфригийская и гипофригийская гармонии — не стили музыки, так как не существует ни гиперфригийского, ни гипофригийского племен. И, несмотря на это, автор глубоко убежден, что гиперфригийская гармония (да и гипофригийская) имеет свой особый этос.

Однако возможности приверженцев старого в наклеивании «этосных ярлыков» на традиционных оценок был приспособлен только для архаичной трех-членной системы (низко—средне—высоко), и эпитеты, появившиеся рядом с новыми тональными обозначениями, почти не отличались от прежних, а для некоторых вообще их не нашлось.

Если, например, дорийская гармония прежде обозначалась как «мужественная», «величественная», «низкозвучающая» и ассоциировалась со всем тем, что связывалось в сознании древних греков с музыкой дорийцев, то теперь дорийская тональность, занимающая в системе не столь низкое высотное положение, стала именоваться «средней... и весьма уравновешенной» (Аристотель «Политика» VIII 8 1340 b) или «устойчивейшей» (там же, VIII 7 1342 b 10). Одновременно с этим, гиподорийская тональность, генетически близкая к дорийской, попросту обозначалась «низкозвучающей». Ведь в новой тональной системе она занимала самое низкое высотное положение. Однако иногда к ней добавлялись и другие эпитеты. Так, Афиней (XIV 624 d) сообщает, что ее называли «надменной, напыщенной и еще тщеславной». В такой характеристике явно следует видеть стремление придать ей облик «племенной музыки», в которой выражались, по представлениям древних греков, характерные черты народа. Однако гиподорийская тональность — не общественно-художественная категория, как «племенная музыка», а музыкально-теоретическая, и ее сопоставление со стилем музыки какого-либо народа или с его характером просто бессмысленно.

Аналогичным образом, если «фригийская гармония» некогда квалифицировалась как «вдохновенная» и «восторженная», связываясь с музыкальной культурой фригийцев, то для новой гипофригийской тональности (и гиподорийской, не нашлось никакого другого обозначения, кроме

как «суровая и резкая» (Афиней XIV 625 b). Совершенно очевидно, что такое определение вызвано ее низким звучанием, значит, и к ней были отнесены древние эмоциональные впечатления от звучания низкого регистра. Но гипофригийская тональность — не регистр, и даже косвенное их сопоставление и отождествление противоестественно (это приблизительно такой же абсурд, как сравнивать, допустим, тональность до мажор с низким регистром звучания на основании только того, что до мажор, условно, «самая первая» и «самая низкая» тональность в современной музыкальной системе).

«Лидийская гармония», отождествлявшаяся с эротическими и любовными песнопениями, стала «вакхической» (Лукиан «Гармонид» 1), а также «застольной и мягкой» (Платон «Государство» III 398 e). Нетрудно заметить, что эпитеты «вакхическая» и «мягкая» вряд ли могут быть квалифицированы как близкие по смыслу. В такой широкой амплитуде эпитетов также проявляется неустойчивость, неопределенность и расплывчатость подобных определений. Да, это и естественно, так как бесконечно сложно было найти этосное определение тому, что по своей природе не поддается эмоциональным этосным критериям.

Все попытки обнаружить в источниках эпитеты, предназначавшиеся гиподидийской тональности, всегда оказываются безуспешными, и она так и остается вне этоса.

Таковы были трудности, возникшие перед теми, кто хотел перенести характеристики племенных стилей музыки на 7-тональную систему. Ну, а в 15-тональную систему их было просто уже невозможно внедрить. Поэтому ни о какой преемственности здесь не приходится говорить, так как невозможны смысловые параллели между категориями, отражающими совершенно различные явления художественно-общественной жизни и музыкального мышления.

Но на этом модернизация не завершилась. И здесь нужно временно отклониться от описания метаморфоз, происходивших с идеей этоса в музыке.

Музыка космоса

Древнегреческие ученые всегда стремились выявить всеобщие законы мироздания — те законы, которые бы действовали во всех условиях и на всех уровнях. Правда, греческой науке не всегда удавалось приспособить обнаруженные ею закономерности к «работе во всех измерениях», но она стремилась к этому.

Древние мыслители были глубоко убеждены в том, что все явления макро- и микрокосмоса регулируются одними и теми же законами и попытке же не только как таковой состоит в их открытии. Поэтому нередко они страстно хотели увидеть аналогии там, где их в действительности не было. Идеальным примером такого подхода к

изучаемым объектам может служить знаменитая идея о «гармонии сфер». Вкратце ее суть такова.

Всякое движение создает звучание. Без движения существовало бы полное безмолвие. Движение любого тела — и камня, и струны — вызывает звучание. Если это всеобщий закон, то он должен действовать во всякой среде и на всех уровнях. Значит, движение планет также создает звучание. Ведь невозможно, чтобы движение столь огромных тел не вызывало звука. Следовательно, нужно допустить, что весь космос наполнен звучанием — «гармонией сфер».

Никомах («Руководство по гармонике» 3) писал по этому поводу: «...все тела, рассекающие со свистом что-то податливое, очень легко приводимое в движение, обязательно создают [своей] величиной и местом звучания, отличающиеся между собой звуки — либо в зависимости от своих масс, либо в зависимости от своих скоростей, либо периодов (более подвижных или, наоборот, более спокойных), в которых осуществляется вращение каждого [небесного тела]». Значит, звук, издающийся каждой планетой, зависит от многих составляющих. Чем быстрее движение планеты — тем выше ее звучание, чем медленнее — тем ниже. Конечно, это лишь основной принцип, поскольку нужно также учитывать поправки на массу планеты, на особенности ее собственного вращения, на ее положение на небосводе.

Таково было языческое понимание причин существования музыки космоса. Спустя несколько столетий после Никомаха христианство внесло свои оттенки в ее трактовку: «...само небо, вращаясь, подчиняется сладостной гармонии и, чтобы кратко выразить суть [небесной музыки, нужно сказать]: все, что осуществляется по велению Творца в небесных и земных делах, не осуществляется без того, что предусмотрела эта наука [то есть музыка]» (Кассиодор «О музыке» 9).

Логика древних ученых следовала за их убеждениями. Если в космосе возникает музыка, то она должна быть основана на тех же принципах, что и земная музыка. Такого толкования «космической симфонии» требовали не только научные убеждения о единстве мира, но и обыденное мышление. Ведь каждый человек может представить себе только «человеческую музыку». Все предположения и фантазии о «космической», «божественной», «ангельской» и прочих музыках всегда базировались у всех на собственном музыкальном опыте. Иначе и не могло быть.

Но по бытовавшим в античности взглядам, в основе земной, человеческой музыки лежит особая музыкальная система, которая именовалась «совершенной системой». Она отражала общие и самые главные закономерности музыкального мышления эпохи. Мысль же о единых принципах организации микро- и макрокосмоса привела к необходимости считать, что та же самая «совершенная система» лежит и в основе небесной музыки. Выражая общепринятое мнение, Боэций («О музыкальном установлении» I 27) писал, что совершенная систе-

ма — это «прообраз небесного звукоряда». Затем не оставалось ничего другого, как выяснить, какому из звуков земного звукоряда соответствует звучание каждой планеты. И такие параллели были установлены.

Сохранилось две системы соответствий между звуками и планетами. Обе они описаны в сочинении Боэция («О музыкальном установлении» I 27). Одна из них, по свидетельству самого Боэция, заимствована у Цицерона. Действительно, в уцелевшем фрагменте последней книги его трактата «О государстве» (IV 17) имеется текст, описывающий звукопланетные параллели. Источник второй системы Боэций не указывает. Однако его нетрудно установить. Исключая некоторые несущественные детали, она полностью соответствует последовательности, приводящейся Никомахом («Руководство по гармонике» 3). У всех древних авторов даны греческие наименования звуков совершенной системы, но в приводящемся здесь каталоге они заменены на современные обозначения. Кроме того, чтобы читатель мог без труда сопоставить обе системы, греческие названия планет, изложенные Никомахом (Кронос, Зевс, Арес, Гелиос, Гермес, Афродита) заменены на латинские (как у Цицерона и Боэция):

По Цицерону		По Никомаху	
<i>ля</i>	— Луна	<i>ми</i>	— Сатурн
<i>си</i>	— Меркурий	<i>фа</i>	— Юпитер
<i>до</i>	— Венера	<i>соль</i>	— Марс
<i>ре</i>	— Солнце	<i>ля</i>	— Солнце
<i>ми</i>	— Марс	<i>си</i>	— Меркурий
<i>фа</i>	— Юпитер	<i>до</i>	— Венера
<i>соль</i>	— Сатурн	<i>ре</i>	— Луна
<i>ля</i>	— небесный свод		

Цицерон излагает октохорд, а Никомах — гептахорд. Эти два варианта отражают два исторических этапа развития музыкальной системы. Когда более древний гептахорд был заменен на октохорд, то понадобилось и еще одно небесное тело. И здесь, как видно, возникло затруднение. Ведь античная наука знала только семь планет. Поэтому когда в теории музыки стал фигурировать октохорд, появилась сложная ситуация: для восьмого звука потребовалась еще одна планета. И выход был найден: вместо планеты к новому звуку октохордной системы был «приписан» небесный свод, то есть сфера неподвижных звезд, которая по бытовавшим в античности воззрениям обращалась вокруг Земли за одни сутки.

Даже при первом взгляде на приведенные последовательности легко можно увидеть, что они «зеркальны» (если, конечно, опустить добавленный позднее «небесный свод»): в одном случае нижнему

звуку соответствует Луна, а верхнему — Сатурн, а в другом — наоборот. Представляется, что точка отсчета для планет здесь не играла никакой роли. При создании параллельных систем важно было лишь сохранить тот порядок, в котором располагались планеты согласно тогдашней астрономической теории. Поэтому было безразлично, сопоставлять ли Луну, ближайшую к Земле планету, с самым низким звуком или с самым высоким. Вспомним, как Платон («Тимей» 62 с—63 е) убеждает своих читателей в том, что земные представления о «верхе» и «ниже» в космосе неприемлемы. Поэтому главным условием правдоподобности было лишь сохранение порядка небесных тел: от Луны к Сатурну и обратно.

Как звучала музыка космоса? Каждый человек сам должен был создавать образ ее звучания в зависимости от своей фантазии, своего представления о скоростях движения планет и о величине их масс, а также в соответствии со своим «внутренним слухом», музыкальными вкусами, симпатиями и антипатиями.

Но никто из людей никогда не слышал этой божественной музыки. Престиж науки требовал найти объяснение тому, что столь сильное звучание, создаваемое непрерывным движением громадных планет, никто не слышит. И такие объяснения появились.

По мнению одних, звучание «гармонии сфер» существует со дня рождения человека, но люди настолько привыкли к нему, что уже не реагируют на него (Аристотель «О небе» II 9 290 b 25). С точки зрения других, возможности человеческого слуха настолько ограничены, что они просто не в состоянии воспринять столь мощное звучание, создающееся небесными телами. Именно так объясняет это явление Цицерон («О государстве» VI 5, 18—19) и в подтверждение своих слов приводит рассказ о некоем племени, живущем возле грохочущего нильского водопада: люди этого племени не воспринимают его шума якобы из-за чрезмерной громкости звучания.

Идея «гармонии сфер» и методы, оправдывающие ее существование, выявляют характерное для греков стремление к универсализации своих знаний. Законы мира едины, и если то, что мы знаем в отношении единичного явления справедливо, то же самое происходит и со всеми аналогичными по природе явлениями.

Фрагмент из папируса

Подобную тенденцию можно наблюдать и в процессе развития представлений об этосе музыки. Если характерный этос существует в «дорийской» и прочих гармониях, мелосах, стилях, регистрах и — как старались убедить себя и других приверженцы древних традиций — в тональностях, то он должен проявлять себя во всех, без исключения категориях музыкальной выразительности. Значит, ритмы также подвержены «этосному влиянию», и уж, конечно, без

него не могут обойтись звукоряды. Ведь все это — явления одной смысловой плоскости. Отсюда возникает концепция этоса ритмов и этоса родов — диатонического, хроматического и энгармонического. Например, если диатоника имеет мужественный характер, то слушающий ее человек обретает мужественность, а если этосом энгармонии является нежность, то воспринимающий ее слушатель ослабляется. Но этосные эпитеты, которые хотели приспособить для основных родов античной музыки (они приведены выше), не имели к ним никакого отношения, как и к тональностям. Ведь они выведены из эмоциональных оценок «музыкальных портретов» греков и варваров, а также из особенностей архаичного восприятия контрастных регистров звучания. Поэтому операция по трансплантации этосных воззрений с одной почвы на другую была обречена, ибо в ее основе лежало стремление к совмещению несовместимых явлений.

Не случайно уже во времена античности многие с иронией относились к концепции этоса музыки в том виде, в каком она стала распространяться, гадая с классического периода. До нас дошел текст папируса («Хибех-папирус»), датированный IV в. до н. э., в котором высмеиваются те, кто верит в этос музыки и особенно в этосные свойства родов: «Они говорят, что среди мелодий одни воспитывают воздержанных [людей], другие — мужественных, третьи — справедливых, четвертые — храбрых, пятые — трусливых. Они плохо осведомлены [о том], что использующие хроматику не станут трусливыми, а [использующие] энгармонию — храбрыми. Ибо кто не знает, что этолийцы и долопы [племя, проживавшее некогда в Фессалии] и все, использующие диатоническую музыку, были под Фермопилами более храбрыми, чем трагические актеры, привыкшие петь в энгармонии». Так, вспоминая знаменитое сражение при Фермопилах (480 г. до н. э.), где кучка греческих героев мужественно противостояла несметным полчищам персидской армии, безымянный автор показывает всю анекдотичность утверждений о каком бы то ни было этосе хроматики, энгармонии и диатоники.

Секст Эмпирик («Против ученых» VI 19—25) считает, что музыка успокаивает не потому, что она является действительно успокаивающей, а потому, что «она обладает способностью отвлекать» от забот и волнений; а стоит только прекратиться музыке, как человек сразу же возвращается в прежнее состояние. По его мнению те, кто используют в битве авлосы и сальпингсы, делают это не для возбуждения храбрости, а чтобы отвлечь себя от дум, связанных с боязнью и страхом. Секст Эмпирик утверждает, что он знает людей, которые во время сражения трубят и бьют в барабаны, но не становятся от этого храбрецами.

Приведенные две «антиэтосные» позиции носят различный оттенок. Критика Секста Эмпирика вообще близка к полному отрицанию эмоционального воздействия музыки. Конечно, музыка не делает из

трусов храбрецов. Но общеизвестно, что она в состоянии воодушевить и приободрить, увлечь и окрылить человека. Что же касается мыслей, изложенных в «Хибех-папирусе», то они, вне сомнения, находятся на подлинно научном уровне, так как полностью отвергают этосные определения родов и звукорядов. Действительно, любой звукоряд — лишь один из безликих и неодушевленных начальных строительных камней, участвующих в возведении здания звучащей музыки. И только тогда, когда это здание завершено, оно способно быть оценено с точки зрения этоса. Но каждый отдельно взятый начальный строительный элемент сам по себе лишен этоса.

Как мы видим, это понимали некоторые авторы и в эпоху античности. «Хибех-папирус» — единственный из сохранившихся документов такую содержания, но далеко не единственный из существовавших в античную эпоху.

Много столетий спустя

К сожалению, плодотворный критический опыт некоторых древних ученых не послужил уроком для исследователей нового времени. Они продолжали неуклонно следовать не лучшим традициям античной эстетической литературы, стремясь «возродить» теорию этоса в ее архаичном первозданном виде и толкуя источники догматически — в согласии с их «буквой», а не «Духом». Кроме того, в новое время возникли дополнительные обстоятельства, которые еще более усугубили абсурдные утверждения, появившиеся в античности.

Дело в том, что, начиная с эпохи Возрождения и вплоть до середины XIX века, когда происходил бурный расцвет науки об античности, изучением музыки занимались филологи. Это было обусловлено целым рядом причин. Главная из них заключалась в том, что живой античной музыки уже давно не существовало. Она ушла в небытие вместе с эпохой ее породившей. Те, кто хотел понять античную музыку и выяснить ее особенности, вынужден был обращаться не к самой музыке, а к литературе о ней: к античным музыкально-теоретическим трактатам и к другим музыкальным памятникам, в которых даются сведения о древнегреческой музыкальной системе, инструментах, жанрах, музыкантах и приводятся свидетельства слушателей. Для изучения таких материалов нужно было глубокое и основательное знание древнегреческого и латинского языков. Именно поэтому исследование античной музыки долгое время находилось в ведении филологов-классиков, внесших громадный вклад в дело научного освоения письменных материалов, связанных с античной музыкой. Музыканты-профессионалы, за редчайшими исключениями, почти не интересовались ею. Ведь ее нельзя было услышать и исполнить, ее не существовало в художественной жизни. Да и кого из музыкантов во времена великих свершений Баха,

Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена и других гигантов могла интересовать музыка, звучавшая по меньшей мере более десяти или четырнадцати веков тому назад. Если и появлялись изредка историки музыки, обращавшие свои взоры к античности, то они не играли основную роль в ее изучении.

Не вызывает сомнения: то, что способен выявить в источниках тонкий и глубокий филолог, — недоступно для музыканта. Но одновременно из поля зрения филолога легко ускользает то, что без труда может заметить музыкант. Именно это и произошло при изучении античных воззрений на этос музыки. Отсутствие же научного сотрудничества между филологами и музыкантами способствовало активному расцвету неверных представлений по этому вопросу. В упрощенном виде происшедшее можно представить так.

Изучая грекоязычную и латиноязычную литературу об античной музыке, филологи столкнулись с рядом греческих синонимов — «гармония», «тропос», «мелос», «тонос», которые очень часто у римских авторов давались в латинской транскрипции или заменялись термином «модус» (*modus*). Особенно последовательно такая линия проводилась Боэцием. «Последний римлянин», как называли Боэция, систематизируя главные положения древнегреческой теории музыки и излагая их по-латыни, в абсолютном большинстве случаев использовал термины «гармония» и «мелос» только в общеэстетическом смысле. Когда же речь шла о музыкально-теоретических категориях, то все эти синонимы чаще всего превращались в латинский «модус», — излюбленное слово Боэция. Он применял его в самых различных значениях: мелодия, мотив, песня, гармония, тональность.

Известно, что трактат Боэция «О музыкальном установлении» на протяжении многих веков (чуть ли не с IX по XVII вв.) служил главным источником для изучения античной музыки. Его авторитет был непререкаем. Поэтому многие положения теории и практики античной музыки попали в научный обиход средневековья и нового времени из сочинения Боэция, где почти на каждой странице присутствует многозначный термин «модус». Так, например, если греческие теоретики говорили о семи «гармониях», «тропосах», «тоносах», то Боэций описывает семь «модусов» («О музыкальном установлении» IV 15). Таким образом, Боэций унифицировал разнообразие греческих терминов. Это, конечно, не ошибка или вина Боэция. Просто таков был его метод работы как переводчика.

Но ему следовали все средневековые теоретики, когда дело касалось античной музыки. Благодаря этому термин «модус» стал неким универсальным обозначением для самых различных музыкально-теоретических категорий: тональных, ладовых, ритмических. Если бы музыкант изучал текст Боэция, то для него стало бы совершенно ясно, что подразумевается под термином «модус» в различных случаях и, в частности, когда пишется о явлениях,

определяемых как «дорийский», «лидийский», «фригийский» и аналогичных им: «Если бы в гиподорийском модусе звуки получили повышение на тон, то возник бы гиполидийский [модус]. Если бы кто-нибудь повысил на полтона гиполидийский [модус], то получил бы дорийский» и т. п. Совершенно очевидно, что здесь речь идет о тональной системе.

В новое время латинский «модус» филологи стали трактовать как французское и английское mode или итальянское modo, что в музыкально-теоретическом значении соответствует русскому слову «лад». Зачастую такие переводы не учитывают контекст, в котором находится термин. Блестящим примером такую бездумного понимания смысла источника может послужить опубликованный в 1966 году перевод фрагмента из трактата Боэция «О музыкальном установлении» I I (выполненный В. Zubовым), где слово «модус» постоянно трактуется как «лад». Это нередко приводит просто к бессмыслице. Хотя с точки зрения «теории» этоса ладов — не только приемлемо, но и вполне естественно. (Параллельно справа я привожу собственный перевод того отрывка, в котором старался учитывать музыкальный смысл явлений, описываемых Боэцием):

«Распутный дух либо наслаждается распутными ладами, либо при частом слышании их расслабляется и побеждается. Наоборот, ум суровый либо радуется более энергичным ладам, либо закаляется ими. Оттого-то музыкальные лады и были названы по имени племен, например, лидийский лад и фригийский, ибо в зависимости от того, какой лад веселит то или иное племя, получил название и сам лад. Веселит же каждое племя лад, находящийся в соответствии с его нравом, и не может случиться, чтобы мягкое сочеталось с жестким, жесткое — с мягким, или радовалось этому...»

«Ведь непристойная душа или сама радуется более непристойным мелодиям или, постоянно слушая такие [мелодии], изнеживается и укрощается. Наоборот, более строгий душевный склад или находит удовольствие в более вдохновляющих [мелодиях], или воодушевляется более вдохновляющими [мелодиями]. Поэтому музыкальные мелодии даже были обозначены названиями народов, как лидийская мелодия или фригийская. Словно тем же названием [народа] именуется сама мелодия, в которой один какой-то народ находит удовольствие. Но народ наслаждается песнями соответственно [его] нравам. Ведь не может случиться так, чтобы распутные [народы] любили и приобщались к строгим [песням], а строгие [народы] — к распутным».

Согласно приведенному переводу, лады могут быть даже распутными (!!). Таков результат филологических заблуждений, дающий мощный стимул для дальнейшего распространения «античной теории» (!!) этоса ладов, о которой древние греки даже не подозревали. Когда же получило распространение ошибочное мнение об античных ладах, якобы отличающихся между собой положением полутона (см. выше), то идея этоса ладов была доведена до абсурда, так как получалось, что эмоциональные оценки ладов зависели от положения полутона. Как же после этого нам не восхищаться удивительной

способностью древних людей не только так чутко реагировать на изменение места полутона в ладовой конструкции (это достижимо для любого мало-мальски музыкального человека современности), но даже в корне изменять эмоционально-образную оценку произведения, созданного на основе столь незначительного изменения лада. Нет ничего удивительного в том, что при таком подходе к этому вопросу древние греки казались какими-то уникальными феноменами, бесконечно далекими от наших представлений о возможностях средств музыкальной выразительности влиять на художественное восприятие.

Подобному пониманию способствовали и другие причины. Прежде всего, — свидетельства античных приверженцев архаики, переносивших древнейшие эмоциональные оценки стилей и регистров на роды. Исследователи нового времени увидели в них подтверждение своей концепции: если сами древние авторы говорят об этосе родов (то есть звукорядов), то, значит, должна быть верной мысль об этосах дорийского, фригийского и лидийского ладов, отличающихся друг от друга только положением полутона. Иначе говоря, многозначность терминологии сделала свое дело: для недостаточно осведомленных в науке о музыке античных авторов она создала возможность чересчур свободно обращаться с терминами, а исследователям новой времени — наполнять их самым разнообразным содержанием.

Чтобы увидеть, к чему может привести столь свободное толкование специальных терминов, можно ознакомиться с двумя русскими переводами одного и того же фрагмента «Политики» (VIII 5, 1340 а 10—20) Аристотеля. Один из них выполнен знаменитым русским историком и филологом С. А. Жебелевым (1867—1941); он издан первый раз в 1911 г., а последний — в 1983 г. Второй же перевод (изложенный справа) сделан мною:

«Напротив, что касается мелодий, то уже в них самих содержится подражание нравственным переживаниям. Это ясно из следующего: музыкальные лады существенно отличаются один от другого, так что при слушании их у нас появляется различное настроение, и мы не одинаково относимся к каждому из них; так, слушая один лад, например, называемый миксолидийский, мы испытываем более скорбное и мрачное настроение; слушая другие, менее строгие лады, мы размягчаемся; иные лады вызывают у нас преимущественно среднее, уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, именно дорийский; фригийский лад действует на нас возбуждающим образом».

«В этих мелодиях существует подражание характерам. И это очевидно: безусловно, природа гармоний различна, поэтому слушатели направляются [ими] по-разному, и не одинаковый характер имеет каждая из них, иногда более жалобный и более мрачный, как, так называемое, [звучание] по-миксолидийски, а [иногда они имеют] характер более распушенный. Другая же [гармония] — умеренная и весьма уравновешенная, что, как представляется, создает [только] одна из гармоний, [звучащая] по-дорийски, тогда как [звучащая] по-фригийски — [гармония] восторженных людей».

В этом фрагменте, как в калейдоскопе, смешались различные категории, обозначаемые одним-единственным термином «гармония»: с одной стороны, — древние представления о стиле, регистре и тематике произведений «племенной музыки». В таких случаях Аристотель пользуется наречиями «по-дорийски» и «по-фригийски». С другой стороны, в отрывке упомянута миксолийская тональность, занявшая «место» того регистра, который в архаичную эпоху квалифицировался как «по-лидийски». Если принимать перевод А. С. Жебелева, то легко поверить, что при слушании различных ладов возникало неодинаковое эмоциональное состояние. И, самое главное, тогда нужно согласиться с тем, что такую реакцию вызывали не «гармонии-стили», олицетворяющие характер дорийцев и фригийцев, отражающие специфику их музыкального искусства, а безликие лады. Ну, а популярное у нас в учебной практике отождествление ладов со звукорядами привело бы к далеко идущим выводам.

Следуя такому пониманию этоса ладов, Н. Н. Томасов перевел трактат Псевдо-Плутарха «О музыке». Вот лишь два характерных примера (как и при сопоставлении двух переводов из «Политики», здесь слева перевод — Н. Н. Томасова, а справа—мой):

[§ 15] «Так Аристоксен в первой книге „О музыке“ говорит, что впервые Олимп сыграл на флейте в лидийском ладе похоронную песнь на смерть Пифона. Пиндар же в пеанах говорит, что первое ознакомление с лидийским ладом произошло на свадьбе Ниобы, а иные приписывают первое применение этого лада Торребу, как рассказывает Дионисий Ямб».

[§ 15] «Аристоксен в первой [книге своего сочинения] „О музыке“ говорит, что Олимп первый сыграл по-лидийски погребальную пьесу [посвященную] Пифону. Пиндар же в „Пеанах“ говорит, что впервые лидийская гармония была разучена на свадьбе Ниобы, а другие, как повествует Дионисий Ямб, что первый пользовался [этой] гармонией Торреб».

А ведь сыграть «по-лидийски» (у Псевдо-Плутарха использовано наречие) или в «лидийском ладу» — разные вещи. В первом случае это означает подражать некому лидийскому стилю, а во втором — организовать музыкальный материал в соответствии с определенными ладовыми нормами. Если на свадьбе Ниобы произошло первое ознакомление с «лидийской гармонией» (как у Псевдо-Плутарха), то это следует понимать как первое ознакомление со стилем лидийской музыки, с ее характерными особенностями. Если же речь идет о первом знакомстве с лидийским ладом, то такую абсурдную ситуацию даже невозможно комментировать.

Вот еще один пример:

[§18] «Все древние хорошо знали все лады, но пользовались только некоторыми».

[§ 18] «Все древние, зная все гармонии, пользовались только некоторыми».

Нетрудно представить себе композиторов, знающих различные «гармонии» (как в тексте Псевдо-Плутарха), то есть музыкальные стили, бытующие в творчестве различных племен, — но использующие в своей художественной практике только те, которые близки им или признаны ими наиболее достойными. Вместе с тем, невозможно представить композитора, который сознательно исключил бы из своего творчества одну группу ладов и пользовался бы исключительно другой.

Таким образом, перевод и толкование текстов, посвященных музыкальному этосу, зависит от проникновения в смысл специальных терминов. Именно невнимание к их музыкально-теоретическому смыслу и вызвало миф об этосе ладов. Благодаря ему греки стали представляться людьми, обладавшими уникальными музыкальными способностями. Да не только греки, но и варвары (фригийцы и лидийцы) выглядят какими-то странными народами, каждый из которых в своей музыкальной практике применял только один-единственный лад: фригийцы — фригийский, а лидийцы — лидийский. Способен ли кто-то вообразить музыкальную культуру, использующую одно-единственное ладовое образование?

Фрагмент из платоновского «Государства» (III 398 е—399 а), приведенный в начале настоящего очерка, также повествует не о ладах — как это может показаться по процитированному переводу А. Н. Егунова, — а о стилях: лидийском и ионийском.

Современное понимание античного этоса музыки очень исказило представления о воззрениях древних на возможности воздействия музыкального искусства. А они были близки нашим.

Древние люди, как и мы, верили в облагораживающую роль искусства. Они, как и мы, испытывали на себе его чары, становясь то грустными, то веселыми, то воодушевленными, то подавленными. С помощью музыки они, как и мы, могли полнее раскрыть многообразную гамму человеческих чувств.

Эпилог

Минули века. Канул в необъятный всепоглощающий океан прошлого античный мир, а вместе с ним — его музыка. Творческий дух начал созидать новый мелос. На продолжительное время Европа погрузилась под величественные своды григорианского хора и византийских песнопений. Ничто в них не должно было напоминать о языческом музыкальном прошлом. Это были песнопения, обращенные к единому богу и тем, кто своей подвижнической жизнью заслужил быть причисленным к лику святых. Но пробил час и григорианских мелосов. Они отошли в минувшее так же, как в свое время ушло и античное музыкальное искусство. В честь бога и святых звучала уже иная музыка. Новая властительница — эпоха Возрождения — дала миру новые мелодии и гармонии. Но и они оказались не вечными и, спустя некоторое время, присоединились к своим предшественникам — творениям античных и средневековых мастеров. Затем наступило начало нашего искусства, вернее того периода, от которого мы привыкли исчислять ближайшую к нам историю музыки — от великих Баха и Генделя. Но с тех пор уже также прошел значительный срок.

Самое удивительное заключается в том, что на протяжении всех этих столетий человечество продолжало пристально всматриваться в то неотчетливое прошлое, которое смутно виднелось где-то там, до средневековья. Его очертания с каждым годом становились все более и более расплывчатыми. Уже исчезли даже силуэты и остались одни тени, а зачастую — лишь едва заметные следы. И несмотря на это, мы все же пытаемся понять: что же все-таки звучало в ту бесконечно далекую от нас античную эпоху?

Нужно отдавать себе ясный отчет в том, что мы не первые, кто отличается таким любопытством. К счастью, человечеству присуще не только заглядывать наперед, но и оглядываться назад (правда, далеко не всегда с пользой).

Средневековье также не было безразлично к античной музыке. Однако искренних приверженцев христианства тогда меньше всего интересовало само звучание языческой музыки. Их больше привле-

кали ее научные модели, иначе говоря, — древнегреческая теория музыки.

Только в эпоху Возрождения начинаются первые серьезные попытки понять, как же все-таки звучала эта великая и загадочная музыка античности. Ведь именно тогда было впервые достаточно полно осознано величие и своеобразие античного искусства. Ценители старины могли видеть собственными глазами скульптуры, созданные руками античных творцов, читать сохранившуюся литературу, осматривать развалины некогда прекрасных творений древних зодчих и своей фантазией добавлять к ним то, что разрушило безжалостное время. Восхищение и преклонение было всеобщим, во всяком случае у тех, кто соприкасался с памятниками старины и задумывался над их ценностью. Правда, никто не мог услышать музыку, созданную античными мастерами. Но разве стоило сомневаться в ее гениальности? Народ, давший Гомера, Фидию и Еврипида, народ, создавший мифы об Орфее и Марсии, народ, прославившийся искусством Терпандра и Тимофея Милетского, — мог создавать только выдающиеся музыкальные произведения.

Тогда казалось, что нужно лишь приложить некоторые усилия для возрождения древнегреческой музыки, и она станет такой же доступной для слуха, как и сохранившиеся образцы античной скульптуры и архитектуры для зрения, как памятники литературы — для мысли.

Хорошо известны попытки Винченцо Галилея (отца великого естествоиспытателя) и его сподвижников реанимировать мелодии с интервалами меньшими, чем полутон. Ведь из античных трактатов по музыке было известно, что такие интервалы обязательно входили в энгармонические и хроматические ладовые формы. Поэтому была проведена целая серия попыток сочинения музыки с такими интервалами.

Но все оказалось безрезультатным. Античная музыка продолжала оставаться недостижимой для слуха человека эпохи Возрождения. Ничтожный эффект произвела публикация гимнов (Музе, Гелиосу, Немезиде) в древнегреческой нотации, предпринятая все тем же Винченцо Галилеем. Даже опубликованная в 1650 г. находка Афанасия Кирхера — нотная запись начального фрагмента первой Пифийской оды Пиндара — ничего не смогла изменить. Потом станет ясно, что находка А. Кирхера — подлог. Но тогда, в середине XVII в., когда никто не сомневался в ее подлинности, документ не произвел никакого фурора, так как не мог удовлетворить любопытства тех, кто желал услышать подлинную древнегреческую музыку: слишком мал был отрывок, чтобы создать какое-то определенное впечатление.

Все это несколько охладило пыл жаждущих приобщиться к античной музыке. Постепенно они смирились с таким положением. И тогда вступила в действие логика музыкантов-практиков: если

античную музыку нельзя услышать, то вряд ли стоит ею интересоваться; ведь незвучащая, мертвая музыка не может волновать людей и не является музыкой в полном смысле слова. Поэтому античная музыка на долгое время исчезает из поля зрения музыкантов, и изучением ее музыкально-теоретических памятников стали заниматься исключительно филологи.

У музыкантов же в то время были другие, более реальные заботы и интересы. Приближалась эпоха Баха и Генделя, а далее уже высвечивались горизонты музыкального классицизма и романтизма с их выдающимися художественными взлетами. Предстояло окунуться в бурные и неподдельные страсти «Сотворения мира» Гайдна, «Реквиема» Моцарта и многообразный мир симфоний Бетховена, в блестящие и глубокие полотна Шуберта, Шумана, Шопена и Листа. Затем не за горами уже были драмы Берлиоза, Верди, Вагнера, Мусоргского и Чайковского. Кого из музыкантов в этом водовороте великих художественных свершений могла интересовать не звучащая музыка бесконечно далекой древности? Тогда казалось, что интерес к ней оставлен навсегда.

Однако конец XIX века ознаменовался новыми находками образцов античной музыки. В 1883 г. была опубликована обнаруженная незадолго до того так называемая «Эпитафия Сейкила», найденная на небольшой круглой надгробной мраморной колонне, недалеко от античного города Траллы, в Малой Азии (из надписи невозможно понять, был ли Сейкил автором «Эпитафии» или он тот человек, по случаю смерти которого она создана). Десять лет спустя в печати появляются два неизвестных до тех пор гимна Аполлону, нотный текст которых вместе со словами был выгравирован на мраморных плитах в афинской сокровищнице в Дельфах. К тому времени античная нотация была уже хорошо изучена, и все ожидали сенсации: приобщения к гениальным музыкальным творениям древних греков. Возникла надежда, что наконец-то античная музыка выйдет из небытия, ибо должно произойти ее второе рождение.

Когда же состоялись многочисленные исполнения расшифрованной музыки, то наступило полное разочарование. По впечатлениям одного из видных исследователей того времени, сложилось такое ощущение, «как будто кто-то рассыпал полную горсть нот над системой линеек, не задумываясь над тем, куда они попадут. Некоторые места выглядели просто как издевательство над всеми музыкальными ощущениями». В этих словах выражены мысли и чувства многих специалистов рубежа XIX—XX вв., услышавших звучание произведений древнегреческой музыки.

Потом ученые обнаружили еще новые большие и малые фрагменты древнегреческих нотных образцов. Но уже никто не пытался их исполнять и оценивать с художественной стороны. Слишком велико было разочарование всех, кто ожидал услышать опусы, которые

можно было бы поставить в один ряд с поэзией Гомера или трагедиями Еврипида.

Так что же: неужели действительно греки, продемонстрировавшие свою гениальность во всех искусствах, оказались бездарными в сфере музыки?

Чтобы попытаться понять, в чем здесь дело, стоит задуматься над теми вопросами, которые обычно ускользают от внимания.

Уясним для себя: что имеется в нашем распоряжении, например, под названием «Эпитафия Сейкила»? Это отрывок некогда звучавшего музыкального произведения, зафиксированный знаками древнегреческой буквенной нотации.

Что реально и что нереально было передавать посредством древнегреческой нотации? Знаки нотации способны были указать точную высоту звуков и очень приблизительно и неточно их продолжительность. Отсюда следует, что в нашем нотном памятнике отражено далеко не все, что звучало в действительности. Слишком ограничены были возможности античной нотации. Кроме того, не нужно забывать, что древние музыканты являлись одновременно и композиторами, и исполнителями. Во время же самого акта исполнения решающую роль играло импровизационное начало. Его многочисленные детали и подробности просто не фиксировались в нотном тексте. Таким образом, изложенный на мраморе нотный документ — всего лишь приблизительная и не очень точная копия того, что звучало в действительности.

Далее. Для того, чтобы спеть или сыграть древний нотный образец, его нужно перевести на пятилинейную, понятную современным исполнителям, нотацию. Но необходимо учитывать, что всякое нотное письмо создается для определенного исторического этапа музыкального мышления и не способно отражать то, что не соответствует ему.

Так, все звуковое пространство, использующееся в музыкальном искусстве, мы дифференцируем на октавные сегменты и каждый из них подразделяем, в свою очередь, на семь звуков. Именно тогда звуковое пространство становится для нас музыкально осмысленным. В зависимости же от такой конструкции формируются и взаимосвязи между отдельными звуками. Но античные музыканты с той же целью делили все звуковое пространство на кварты, а их — на четыре звука (тетрахорды). Только после такой реорганизации звуки могли служить материалом для музыкально-художественного творчества. В противном случае для античного музыкального мышления звуковое пространство представляло собой лишь звуковой хаос. Именно поэтому современная нотация приспособлена лишь для того, чтобы описывать весь музыкально-звуковой континуум посредством семи звуков в рамках октавы, а античная — при помощи трех звуков в пределах кварты (четвертый верхний звук по своему значению в ладовом

сообществе оказывался тождественным первому низкому; подобно тому как современное музыкальное мышление воспринимает первый и восьмой звуки ладовой организации как идентичные). Одновременно с этим нужно помнить, что современная нотация не в состоянии обозначать интервалы меньшие, чем полутон, тогда как древнегреческая — способна, ибо они долгое время использовались в античной музыкальной практике. Современная нотация может обозначать различные ритмические формулы, а древнегреческая — нет. Перечисленными отличиями разница двух нотных систем, конечно, не ограничивается. Я упомянул лишь самые основные.

Значит, перевод той же «Эпитафии Сейкила» на современный нотоносец предполагает довольно рискованную процедуру: древний нотный текст, очень неполно и приблизительно фиксирующий некогда звучавшее произведение, механически переносится в другую нотную систему, не приспособленную для отражения тех закономерностей, которые характерны для античного произведения. После проведения такой операции результат оказывается еще более отдаленным от первоначального звучания произведения, чем это было при очень примитивной древнегреческой нотации.

Совершенно очевидно, что полученный в пятилинейной нотации опус нельзя рассматривать как создание античного автора и, естественно, по нему нельзя делать выводы об особенностях античной музыки. Если же учесть, что «Эпитафия Сейкила» — не целое произведение, а лишь небольшой начальный фрагмент, то вообще рушатся последние надежды на возможность услышать подлинник, представляющий собой музыкально-художественное целое.

Итак, как это ни обидно, но приходится раз и навсегда распрощаться с желанием услышать в живом исполнении произведение античной музыки. Такая цель просто недостижима. Это стоит четко уяснить и никогда не строить никаких иллюзий.

Здесь существует еще одна важная сторона, которую часто не хотят принимать во внимание.

В свое время Страбон (I 2, 15) утверждал, что можно найти местность, где странствовал Одиссей, только в том случае, если будет найден кожанник, сшивший мешок для ветров (по мифологическим представлениям все ветры были заключены в большой мешок). В контексте приведенных соображений это выражение перефразируется так: можно услышать и понять художественное своеобразие античной музыки только в том случае, если будет найден древний музыкант, создавший и исполнивший ее.

Другими словами, нам нужно «добраться» до подлинной античной музыки, минуя все неудобства, связанные с ограниченностью информационных возможностей древнегреческой нотации, минуя все дефекты, возникающие при переводе нотного материала из одной нотационной системы в другую. Чтобы таким образом достичь

античной музыки, необходимо установить прямой контакт непосредственно с кем-нибудь из древнегреческих музыкантов и услышать его сочинение в авторском исполнении. Только в таком случае появится гарантия того, что зазвучит подлинное произведение античной музыки. Призвав на помощь всю нашу фантазию, давайте мысленно оживим, например, Олимпа, а можно и Терпандра или кого-нибудь другого, дадим ему в руки авлос или кифару и приготовимся слушать произведение, которому с восхищением и восторгом внимали многие поколения древнегреческих слушателей, и о котором слагались легенды и стихи.

Окажемся ли и мы под таким волшебным воздействием магии художественного творчества Олимпа? Будем ли и мы с таким же упоением и экстазом, затаив дыхание, слушать великого музыканта Древней Греции?

Смело можно ответить: нет!

Ведь музыкальное мышление со времен Олимпа изменилось до неузнаваемости. Человечество стало мыслить совершенно иными ладовыми, ритмическими, структурными и прочими категориями. Оно прошло громадный путь музыкального развития почти в тридцать столетий. Мы воспитаны на особых художественных нормах, в корне отличных от тех, которые бытовали в античности. Изменился сам язык искусства. Поэтому интонации (в самом широком понимании), несшие древнему греку вполне определенную художественную информацию, уже ни о чем не говорят нам, так как мы оперируем иными интонационными формами. Следовательно, содержание древних интонационных оборотов останется для нас загадкой или покажется бессмыслицей.

Правда, читатель должен знать, что существовала и продолжает существовать иная точка зрения: познание живой музыки древнейших эпох возможно путем изучения так называемой музыки устной традиции, то есть того комплекса звучащих в народе интонационных форм, который якобы сохранил в себе следы музыки исторически предшествующих периодов. Такие взгляды были особенно популярны на рубеже XIX—XX вв. в звездные часы «сравнительного музыкознания». Однако их приверженцы есть и в наши дни. Они вслед за Б. В. Асафьевым, разделявшим в этом вопросе веру музыкальных этнологов, искренне верят в то, что «советские музыковеды, вооруженные марксистским методом», могут в устной традиции, например народов Кавказа, услышать «формы музицирования, предшествующие западноевропейскому феодализму». Если хотя бы на мгновение допустить подобную возможность, то сразу же нужно полностью отказаться от идеи развития музыкального мышления и быть убежденным сторонником его вечной и абсолютной неизменности. Не берусь судить, насколько такие представления допускает «марксистский метод», но совершенно ясно, что они не имеют никакого

отношения к науке об истории музыки. Не случайно, следуя им, никто до сих пор не смог выявить ничего из «живой музыки» античности.

Итак, музыка чудом воскрешенного Олимпа будет для нас непонятной, ибо основана на чужом для нас музыкальном языке. «Эпитафия Сейкила» не существует для нас как художественное произведение. О каком искусстве может идти речь, когда нет эмоционального сопереживания, когда отсутствует осознание образов и смысла произведения.

Такой вывод с полным основанием можно распространить на всю античную музыку: как художественный феномен она давно уже умерла и отошла в небытие вместе с эпохой ее породившей.

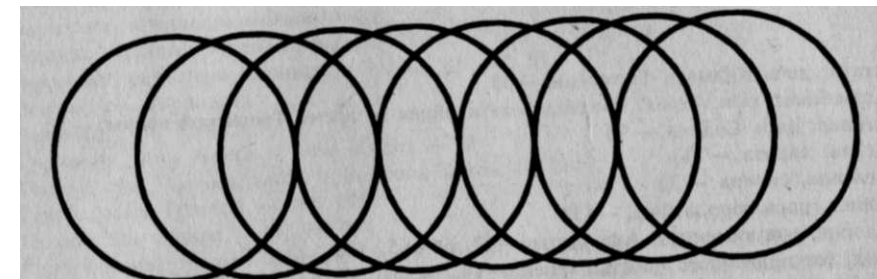
Наш фантастический мысленный эксперимент помог понять, что даже при благоприятных условиях, если античную музыку удалось бы воспринимать «из первых рук», она осталась бы для нас загадочным сфинксом.

В этом нет ничего удивительного. Ход истории неотвратим, и то, что одним эпохам кажется вечной художественной ценностью, в другие периоды становится анахронизмом, а в третьи — вообще исчезает из музыкального обихода. Разве представляли себе древние греки, слушая музыку божественного Олимпа, что когда-нибудь его произведения вообще будут забыты? Разве допускали афиняне — современники Платона, что настанет период, когда люди не будут знать ни одного музыкального произведения Терпандра? Однако прошли столетия, и это произошло. Пусть же нашим современникам не покажется кошунственной мысль о том, что творчество таких музыкальных гениев, как, например, Бетховена, Чайковского, Шостаковича, спустя много столетий окажется таким же сфинксом и, в конечном счете, будет забыто. Такова неумолимая судьба любого, самого выдающегося музыкального шедевра. Его не смогут спасти от забвения ни миллионные тиражи изданий, ни многочисленные формы звукозаписи, которых не было у древних греков. Безостановочно развивающееся художественное мышление, создавшее этот шедевр, рано или поздно послужит главной причиной его забвения. Но это произойдет уже в иной музыкальной цивилизации, отдаленной от нашей на большое временное расстояние.

Вопрос о художественных контактах между музыкальными цивилизациями не простой и еще почти не изучен. Однако совершенно ясно, что по мере увеличения исторического расстояния между ними взаимопонимание затрудняется. Ведь благодаря постоянной эволюции художественного мышления систематически вырабатываются новые формы средств музыкальной выразительности и на их основе создаются новые интонационные символы. Каждое последующее поколение в той или иной мере приобщается к ним. Старые же постепенно преобразуются или вовсе выходят из употребления. В конце концов

наступает такой период, когда смысл старых интонационных образов становится непонятным. Именно тогда оказываются невозможными художественные контакты между исторически отдаленными музыкальными цивилизациями.

Схематически этот процесс можно представить в серии наложенных друг на друга окружностей:



Чем ближе друг к другу расположены окружности, тем больше их общая площадь и, конечно, тем теснее художественное взаимопонимание между музыкальными цивилизациями, представленными этими окружностями. Чем дальше они отстоят друг от друга, тем меньше их общая площадь и тем затруднительнее художественные контакты между ними. На приведенной схеме каждая первая и пятая окружности вообще не имеют никаких точек соприкосновения. Как раз они и символизируют невозможность художественного взаимодействия между музыкальными цивилизациями, отдаленными громадным историческим пространством, так как в каждой из них интонационная символика наполнена различным содержанием.

Наша музыкальная цивилизация и античная могут быть представлены двумя такими нестыкующимися, отдаленными друг от друга окружностями. Именно поэтому восприятие любого музыкального произведения, созданного в ту эпоху, не может вызвать у нас адекватной художественной реакции. Но невозможность художественных контактов не исключает стремления к взаимопониманию на другом уровне — на научном: чем глубже мы аналитически изучим особенности античной музыкальной культуры, тем лучше мы узнаем музыкальное прошлое человечества.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

I. МИФОЛОГИЯ

Агава, дочь Кадма и Гармонии, — 38
 Агамемнон, сын Атрея, предводитель ахейцев во время Троянской войны, — 52
 Агенор, царь Сидона, — 96
 Аглая, харита, — 21
 Аглоана, сирена, — 28
 Адмет, царь города Фер, — 139
 Адонис, возлюбленный Афродиты, — 57 , 64—65, 130
 Аид, бог подземного царства теней, — 13, 14, 51, 82, 83, 86, 139
 Акрисий, царь Аргоса, — 19
 Актеон, внук Кадма и Гармонии, — 38,
 Алкестида, жена Адмета, — 139
 Алкиной, царь феаков, — 123, 138
 Алкмена, мать Геракла,—90, 147
 Алоэй, сын Посейдона, — 71
 Аммон, ливийско-египетское божество, — 71
 Амфиомар, сын Посейдона, — 89
 Амфион, кифарод, сын Зевса и Антиопы, — 42, 96—99
 Андромаха, жена троянского героя Гектора, — 142
 Антиопа, дочь речного бога Асопа, мать Амфиона и Зета, — 42, 96—97
 Аойда, одна из старших муз, — 18, 21
 Апис, египетское божество, — 172
 Аполлон, сын Зевса и Латоны, бог пророчества, музыкального искусства, поэзии, врачевания, - 5, 19, 20, 23, 24, 29—37, 49, 53, 60, 67—72, 79, 81, 83, 85, 86, 88—90, 97, 99, 104—109, 116, 117, 122, 123, 138, 145, 147, 150—153, 155, 156, 158, 161, 167—169, 173—175, 178 , 207, 212, 214—215, 220, 221, 237 , 258
 Арга, гиперборейская девушка, спутница Аполлона и Артемиды, — 70
 Аргиопа, нимфа, мать Фамира, — 93
 Арес, бог войны, - 1 1 , 38, 60, 117, 147, 236, 291
 Аристей, пчеловод и лекарь,—81, 84
 Аристон из Регия, кифарод, — 152
 Артемида, дочь Зевса и Латоны, сестра-близнец Аполлона, богиня охоты, — 10, 27, 60, 63, 66, 71, 72, 96, 97, 123, 178
 Асклепий, бог врачевания, — 160, 166, 175, 192
 Асоп, речной бог, — 42, 96
 Атаргатис, предположительное имя некой сирийской богини, — 66
 Атлант, титан,—31, 79
 Аттис, см. Адонис

Афарей, мессенский царь, — 235
 Афина, дочь Зевса, богиня-воительница и покровительница наук, искусств и ремесел,-11, 44, 45, 60, 103, 104, 117, 158 , 236
 Афродита, богиня любви и женской красоты, — 38, 57, 130, 133, 137, 291
 Ахелой, отец сирен, — 28
 Ахилл, герой троянского эпоса, — 19, 89, 128, 134, 138, 142
 Аэдона, дочь эфесского царя Пандарея, жена Зета, — 42, 43
 Аякс, герой троянского эпоса, — 134
 Бариллих, предположительно мифический создатель танца «бариллика», — 72
 Бормос, персонаж легенды, содержавшейся в книге Нимфиса «О Геракле», — 92, 93
 Вакханки, спутницы Диониса, — 39, 47, 48, 50, 73
 Венера, см. Афродита
 Ганимед, сын Троя, — 57
 Гармония, дочь Ареса и жена Кадма, — 38
 Гектор, сын Приама, герой троянского эпоса, — 142
 Гекуба, мать Гектора, — 142, 193
 Гелиос, бог солнца,— 11, 51, 291
 Гера, богиня, супруга Зевса, - 10, 15, 16, 38, 71, 90, 119, 146, 177, 214, 248
 Геракл, герой, сын Зевса и Алкмены,—28 , 90, 92, 130, 139, 147, 150 , 214, 262
 Геракл, один из идейских дактилей, — 147
 Геркулес, см. Геракл
 Гермес, бог, покровитель стад, торговли, ловкости и обмана, — 11, 27, 31—34, 36—38, 52, 97, 99, 107, 147, 178, 291
 Гефест, бог огня и кузнечного дела, — 10, 11, 33, 63, 89, 159, 160
 Гея, богиня земли, — 9, 10
 Гиакинт, любимец Аполлона, — 70
 Гименей, божество брака, — 136—138
 Гипнос, божество сна, — 14
 Гипподамия, дочь Эномая, царя Элиды, — 147
 Гордий, сын фригийского царя Мидаса, — 112
 Дамайот, пастух-певец у Феокрита («Идиллия» VI), — 146
 Даная, дочь царя Аргоса Акрисия, — 19, 57
 Дафна, нимфа,—71
 Дафнис, пастух, поэт и музыкант, — 27, 146
 Девкалион, сын титана Прометея, — 122
 Дедал, строитель, — 53, 122
 Деметра, богиня земледелия и плодородия, — 51, 63, 77, 79, 82
 Демодок, эпический певец, выведенный в гомеровской «Одиссее», — 123, 138
 Дионис, сын Зевса и Семелы, бог вина и виноделия, умирающих и возрождающихся сил природы, театрального искусства, — 37—39, 45—50, 60, 72—76, 86, 100, 153, 160, 161, 178-186, 190, 191, 228 , 264
 Диоскуры, сыновья Зевса, см. Кастор, Полидевк
 Дирка, жена Лика, — 96—97
 Евангел из Тарента, персонаж рассказа Лукиана, — 155—156
 Евмел из Элей, кифарод, персонаж рассказа Лукиана, — 156
 Евном из Локр, кифарод, — 152
 Европа, дочь Агенора, похищенная Зевсом, — 57, 122
 Евфросина, харита, — 21

Елена, дочь Зевса и Леды, — 142, 235
 Зевс, сын Кроноса, главнейшее божество, почитавшееся во всей Элладе, — 10, 12, 13, 15, 16, 18, 29, 31, 32, 38, 42, 51, 57, 60, 62—64, 71, 72, 82, 90, 96, 97, 107, 147, 150, 165, 167, 168, 172, 173, 178, 212, 235, 236, 248, 251, 254, 291
 Зет, сын Зевса и Антиопы, — 42, 96—97
 Иапет, титан, — 31
 Иасия, один из Идейских дактилей, — 147
 Идас, один из Идейских дактилей, — 147
 Идейские дактили, — 12, 13, 15, 85, 147
 Икар, сын Дедала, — 53, 122
 Икарий, афинянин, виноградарь, — 75, 180
 Ино, одна из дочерей Кадма и Гармонии, — 38
 Исида, египетская богиня, — 66
 Итис, сын Ниобы, — 42, 43
 Иувал, ветхозаветный родоначальник музыкантов («Бытие» 4, 21), — 102
 Ифигения, дочь Агамемнона, — 193
 Ифит, сын Эврита, — 94
 Кадм, сын Агенора, — 38, 96
 Калике, девушка из легенды, содержащейся в утраченном сочинении Аристоксена, — 133
 Каллиопа, муза, — 18, 22, 23, 25, 26, 79, 80, 89
 Калхант, прорицатель в стане ахейцев, — 20, 146
 Камены, - 21, 22, 59, 145
 Канака, дочь бога ветров Эола, — 262
 Карманор, отец Хрисодема, первого победителя на Пифийских играх, — 151
 Кармента, нимфа, — 20
 Кассандра, прорицательница, — 20
 Кастор, один из Диоскуров, — 235
 Кекропс, первый царь Аттики, — 100, 158
 Келей, царь Элевсина, — 50, 51
 Кербер, чудовище, — 14, 82, 90
 Кибела, Великая Мать богов, фригийская богиня плодородия, — 55, 57, 63—66, 100, 117, 159
 Кинир, царь Пафоса, — 35
 Кирена, нимфа, мать Аристея, — 81
 Кирка, волшебница, — 28
 Клио, муза, — 18, 22—24, 26
 Комат, пастух-певец, — 17
 Корибанты, служители культа Кибелы, — 64
 Кронос, титан, сын Урании и Геи, — 11, 12, 64, 82, 147, 165, 265, 291
 Куреты, жрецы Реи, — 11—13, 15, 64
 Ладон, речной бог, — 51
 Латона, мать Аполлона и Артемиды, — 71, 116, 123
 Лены, спутники и служители Диониса, — 47, 48
 Лето, см. Латона
 Лик, правитель Кадмеи, — 96—97
 Ликург, царь эдонов, — 47, 180
 Лин, музыкант, — 20, 88—94, 97, 112

Литиерс, персонаж фригийской легенды, — 92, 93
 Майя, мать Атланта и Гермеса, — 31, 32
 Манерос, сын первого египетского царя, — 92, 93
 Манто, прорицательница, дочь Тересия, — 20
 Марс, сын Юпитера и Юноны, бог войны, — 61, 132, 291
 Марсий, фригийский авлет, — 103—110, 112—115, 145, 235, 301
 Метапент, сын Менелая, — 128
 Медуза Горгона, чудовище, — 117, 215
 Меланей, отец царя Эхалии Эврита, — 94
 Мелета, одна из старших муз, — 18, 21, 26
 Мельпомена, муза, — 18, 22, 23, 28
 Менады, спутницы Диониса, — 39, 50, 73
 Меналк, персонаж легенды, переданной Клеархом, пастух-певец у Феокрита («Идиллия» VIII), - 133, 146
 Меркурий, см. Гермес
 Метанейра, жена царя Элевсина Келея, — 50, 51
 Мидас, царь Фригии, - 92, 106—107, 112, 180
 Мималлоны, спутники Диониса, — 47
 Миний, царь Орхомены, — 47, 180
 Мариандин, учитель авлета Гиагниса, — 101
 Мнема, одна из старших муз, — 18, 21
 Мнемосина, мать муз, — 21
 Миртил, возница царя Элиды Эномая, — 147
 Мопс, прорицатель, — 146
 Музы, - 16—27, 29—31, 49, 79—81, 88, 89, 95, 105—107, 138, 145, 146, 155, 161, 166, 167, 236, 251, 258, 266
 Мусей, поэт-музыкант и певец, — 20, 88, 122, 151
 Нарцисс, сын речного бога Кефиса и нимфы Лириопы, отвергший любовь Эхо, — 16
 Наяды, см. Нимфы
 Нерей, морское божество, — 10
 Нимфы, — 15, 47
 Ниоба, жена Амфиона, — 42, 99, 262, 298
 Одиссей, сын Лаэрта, знаменитый герой древнегреческого эпоса, — 28, 53, 134, 138
 Океан, титан, — 28
 Олен из Ликии, поэт и музыкант, служитель культа Аполлона, — 70, 72
 Опис, гиперборейская девушка, спутница Аполлона и Артемиды, — 70
 Орест, сын Агамемнона, — 262
 Орфей, кифарод, - 20, 78—88, 94, 112, 128, 151, 155, 206, 211, 220, 232, 261, 301
 Осирис, египетский бог загробного мира, — 66
 Пан, силен, — 50—54, 100, 145
 Пандарей, царь Эфесса, — 42
 Пандион, один из властителей Афин, — 159
 Панф, древнейший создатель гимнов для афинян, — 91
 Пейсиноя, сирена, — 28
 Пелопс, брат Ниобы, предводитель лидийцев, пришедших на Пелопоннес, — 99, 275
 Пенелопа, жена Одиссея, — 94
 Пентей, царь Фив, — 38, 47

Пеоней, один из Идейских дактилей, — 147
Персей, герой, сын Зевса, — 19, 117, 215
Персефона, дочь Деметры и супруга Аида, — 51, 77, 82, 83
Пифия, жрица Аполлона, — 19, 56
Пифон, чудовище, - 10, 71, 116, 117, 151, 214—216, 298
Полигимния, муза, — 18, 22—24
Полидевк, один из Диоскуров, — 235
Посейдон, бог-повелитель морей, — 10, 13, 89, 150, 158
Приам, отец Кассандры, — 20
Прометей, титан, — 122
Рея, богиня, мать Зевса, — 11, 12, 64
Сатиры, спутники Диониса, — 47—50, 73, 183—186
Сатурн, см. Кронос
Семела, дочь Кадма, мать Диониса,—38, 122, 228
Сивилла Кумекая, римская пророчица, — 11
Силены, спутники Диониса,—47—49, 73, 104, 183
Симплегады, «сдвигающиеся скаль», — 84
Синид, разбойник, убитый Тесеем, — 150
Сирены, певичы,—28, 29, 53, 84, 146
Сиринга, нимфа, — 50—53
Стафил, сын Диониса, — 75
Стратоника, мать царя Эхалии Эврита, — 94
Талия, муза,— 18, 21—27
Таммуз, персонаж легенды, рассказанной Светонием, — 54
Танат, бог смерти, — 14, 139
Тантал, отец Ниобы, — 99
Тартар, место в Аиде, — 9, 11
Телксиепия, сирена, — 28
Теллура, римская богиня земли, — 62
Тересий, прорицатель, — 20
Терпсихора, муза, 18, 22—24, 26, 28
Тесей, герой, сын Эгея, — 150, 159, 235
Тиасоты, спутники Диониса, — 47
Титиры, спутники Диониса, — 47, 48
Тореб, музыкант, сын Аттиса, брат царя лидийцев Лида, — 298
Тритоны, морские божества, — 13
Уран, бог, супруг Геи,—9, 11, 18
Урания, муза,- 18, 22, 23, 25, 26, 89
Фамир, эпический певец из Фракии, —93—96, 146, 151, 232
Фаэтон, воздушный возница, управляющий конями Гелиоса, — 11
Феб, см. Аполлон
Фемида, дочь Урана, —214
Фемий, аэд из Итаки
Феспасион, эфиопский мудрец, — 150
Феспид из Фив, кифарод, персонаж легенды, рассказанной Лукианом, — 155
Филаммон из Дельф, поэт-музыкант, служитель культа Аполлона в Дельфах, —71, 72, 93, 151, 207, 208
Хаос, олицетворение первичного бесформенного состояния мира, —9, 11

Хариты, дочери Зевса,—21, 22, 167
Харон, лодочник подземного царства, — 14, 82
Хрисофем с Крита, первый победитель на Пифийских играх,— 151
Хромин, певец-ливиец, персонаж «Идиллии» (I) Феокрита, — 146
Цикады, певчие насекомые, — 17
Циклоп, один из племени великанов с глазом во лбу, — 54
Эагр, речной бог, — 79, 89
Эватл, персонаж легенды, изложенной в утраченном сочинении Аристоксена, — 133,
Эвмолп, поэт-музыкант, — 88
Эвридика, нимфа, жена Орфея,—81—84
Эвринома, океанида, — 167
Эврит, царь Эхалии, — 94
Эвтерпа, муза, — 18, 22, 23
Эгей, один из властителей Афин, — 159
Эдип, сын Лаия, герой фиванского эпоса, — 19, 262
Элевтер, кифарод, победитель на Пифийских состязаниях, — 151
Эномай, царь Элиды, — 147
Эол, бог ветров, — 262
Эпимед, один из Идейских дактилей, — 147
Эпопевс, царь Сикиона, — 96
Эрато, муза, — 18, 22—24
Эрехтей, один из властителей Афин, — 159
Эригона, дочь Икария, — 75
Эрисфания, сочинительница песен, — 133,
Эрихтоний, сын Гефеста, правитель Афин, — 159
Эрот, бог любви, —93, 166
Эфра, жена Эгея, — 159
Эхо, нимфа,-15, 16, 50, 51
Юпитер, см. Зевс
Ямба, служанка Метанейры, — 50, 51

II. АНТИЧНОСТЬ И СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

(Даты указываются только в том случае, если они отсутствуют в тексте книги)

Августин, Аврелий, выдающийся христианский философ и просветитель (354—430 гг.), - 6 5
Аврелий Сальвиан, римский трубач, — 246
Авсоний, Децим Магн, римский поэт, — 16, 22—24
Авл Геллий, римский писатель, — 129, 141, 236
Агасикл, галикарнасец, победитель на состязаниях в честь Аполлона Триопийского, - 175
Агатемер из Афин, автор новой трагедии, — 166
Агафон из Афин, автор трагедий и композитор (рубеж V—IV вв. до н. э.), — 196
Агелай из Теген, кифарист VI в. до н. э., — 153
Адраст, сын царя Сикиона Талая (VI в. до н. э.), — 182—183
Адриан (Цезарь Траян Адриан Август), римский император, — 254

Аксионик, комический поэт, — 192
 Александр из Афин, автор комедий, — 167
 Александр из Этолии, иеромнемон, — 170
 Александр из Этолии, автор песен, —268, 273
 Александр Македонский, великий полководец античности (356—323 гг. до н. э.), — 87, 98, 100, 114, 171—173, 239, 251
 Александр Полигистор, историк,—88, 102, 115, 116, 211
 Алиатт, лидийский царь, — 236
 Алипий, позднеантичный теоретик музыки, — 284
 Алкей, греческий лирический поэт VII в. до н. э., — 121, 140, 230
 Алкман, представитель хоровой лирики VII в. до н. э., — 218
 Амасис, египетский царь (569—526 гг. до н. э.), — 249
 Амеб, афинский кифарод III в., — 163
 Америк Македонский, историк и грамматик, — 48
 Амикл из Гистиеи, актер, — 171
 Аминий из Фив, поэт, автор сатиры, — 167
 Аммиан Марцелин, римский историк, — 240, 243, 245, 246, 270
 Амний Бальб, Тит, друг М. Т. Цицерона, —241
 Анакреонт из Теоса, греческий мелический поэт (VI в. до н. э.), — 121, 141, 185, 248, 249
 Анаксил, греческий комический поэт, — 233
 Анаксимандр из Милета, греческий философ, — 233
 Анахарсис, скиф царского рода (VI в. до н. э.), — 65—66, 266
 Андрокл из Афин, греческий кифарод, — 170
 Антиген из Колхиды, мальчик-хоревт, — 170
 Антипатр из Элевтер, органист, — 158
 Антисфен, афинский философ, основатель кинической школы (рубеж V—IV вв. до н. э.), —267
 Антифон из Афин, автор новой комедии и просодия, — 166, 167
 Антоний, см. Марк Антоний
 Аполлодор, александрийский писатель II в. до н. э., которому приписывается авторство «Мифологической библиотеки», — 28, 31, 36, 79, 89, 90, 94, 95, 99, 150, 214
 Аполлодор из Беотии, хоревт, — 170
 Аполлодор с Крита, авлет, — 167
 Аполлоний из Аспенда, автор трагедий, — 166
 Аполлоний Родосский, грамматик и эпический поэт III в. до н. э., —28, 63, 79
 Апулей, римский писатель II в.,-50, 59, 66, 100—102, 104, 113, 124, 132, 141, 271
 Ардал из Трезена, музыкант, служитель культа муз, — 63
 Арион из Метимны, греческий поэт второй половины VII в. до н. э., — 183—185
 Аристагор, архонт, — 170
 Аристей, писатель, — 163
 Аристид Квинтилиан, музыкальный теоретик (первые столетия н. э.), — 272, 286
 Аристипп из Милета, дидаскал, — 170
 Аристогитон, убийца афинского тирана Гиппарха (514 г. до н. э.), —140
 Аристон из Беотии, хоревт, — 171

Аристоксен из Тарента, ученик Аристотеля, писатель и выдающийся музыкальный теоретик (IV в. до н. э.), - 111, 116—118, 126, 133, 208, 267, 283, 298
 Аристомах из Этолии, иеромнемон, — 171
 Аристоней, кифарод, — 177
 Аристотель, знаменитый греческий философ (384—322 гг. до н. э.), — 37, 56, 110, 111, 123, 128, 181 — 182, 191, 196, 233, 271, 288, 292, 297
 Аристофан, знаменитый греческий комедиограф (446—387 гг. до н. э.), — 110, 127, 131, 139—141, 143, 191, 213, 217, 229, 265, 267, 273, 275, 276
 Аристофан Византийский, греческий ученый (рубеж III—II вв. до н. э.) —91, 144
 Арнобий, христианский писатель (умер ок. 330 г.), — 57, 58, 62
 Арриан, Флавий, историк (II в.),—238
 Артемон из Афин, автор новой трагедии, — 166
 Архелай, трагический актер, — 192
 Архиад из Дельф, иеромнемон, — 170
 Архилох, представитель греческой ямбической поэзии,—74, 144, 194, 220, 248
 Аттал из Афин, актер, — 167
 Афиней из Навкратиды, грамматик и софист рубежа II—III вв.,—44, 48, 49, 63, 64, 69, 71, 74, 75, 79, 91, 92, 103, 124, 129, 130, 132, 133, 140, 141, 144, 161, 163, 164, 172, 175, 192, 222, 233, 234, 238, 251, 264, 265, 267, 274—275, 287—289
 Батал, поэт-музыкант, — 267
 Боэций, Аниций Манлий Северин, римский философ, писатель и государственный деятель, - 187—188, 278, 286, 290, 291, 295
 Британник, сын римского императора Клавдия, — 134, 255
 Брут (Марк Юний Брут), римский политический деятель, организатор убийства Юлия Цезаря (85—42 гг. до н. э.), — 134
 Вабил из Дельф, иеромнемон, — 171
 Вакхилид с Кеоса, автор эпиникиев, пеанов, дифирамбов, гипорхем и т. д. (первая половина V в. до н. э.), — 121, 150
 Валерий, римский актер (I в. до н. э.) — 202
 Валерия, вторая жена римского диктатора Суллы, — 264
 Вар (Публий Аттий Вар), римский политический деятель, сторонник Помпея в гражданской войне, — 245
 Вергилий (Публий Вергилий Марон), знаменитый римский поэт, —20, 22, 89, 101, 141
 Веспасиан Цезарь Август, римский император, — 259
 Виндекс, претор Галлии при Нероне, — 259
 Вителлий (Авл Вителлий Цезарь), римский император (69—70 гг.), — 262
 Витрувий, Марк Поллион, римский архитектор и автор трактата «Об архитектуре» (рубеж старой и новой эры), —187—190
 Гагион, архонт, — 157
 Гай, римский правовед времен императоров Антония Пия (138—161 гг.) и Марка Аврелия (161—180 гг.),-248
 Гай Лициний Столон, римский консул,— 197
 Гай Сульпиций Петик, римский консул, — 197
 Гальба, претор Испании во время Нерона, впоследствии римский император Сервий Сульпиций Гальба Цезарь Август (68—69 гг.),—262

Ганнибал, главнокомандующий карфагенскими войсками во время II Пунической войны (ок. 248—183 гг. до н. э.), — 244
 Гармодий, убийца афинского тирана Гиппарха (514 г. до н. э.), — 140
 Гасдрубал, карфагенский военачальник времен II Пунической войны, — 242
 Гелиогабал (Цезарь Марк Аврелий Антонин Август), римский император, — 254
 Гераклид Лембосский, греческий писатель, — 207
 Гераклид Понтийский, греческий писатель IV в. до н. э., — 70, 208 , 274—275, 287—288
 Гераклиодор ив Беотии, мальчик-хоревт, — 170
 Гераклит из Аргоса, дидакал, — 170
 Гераклит из Халкиды, дидакал, — 170
 Гераклит из Элиды, актер, — 170
 Гераклит Эфесский, греческий философ рубежа VI—V вв. до н. э., — 81, 233
 Германик, Юлий Цезарь, главнокомандующий римскими легионами, стоявшими на берегах Рейна (отравлен в 19 г.), — 133
 Гермийонд из Беотии, мальчик-авлет, — 171
 Геродор из Гераклеи, мифограф, — 88, 112
 Геродот, выдающийся греческий историк (480—425 гг. до н. э.), — 20, 65, 66, 70, 75, 76, 78 , 88 , 91, 92, 136—137, 175, 182—184, 192, 236, 238 , 249
 Гесиод, знаменитый греческий эпический поэт рубежа VIII—VII вв. до н. э., — 18, 78, 91, 146, 151
 Гесихий, александрийский грамматик и лексикограф (V в.), — 17, 35, 43, 64, 91, 130, 143, 159
 Гестеион, соратник Александра Македонского, — 172
 Гианнис, фригийский авлет архаичного периода, — 99—103, 114, 115
 Гибрист из Этолии, иеромнемон, — 171
 Гиеракс, авлет и композитор VII в. до н. э., — 119, 149, 153
 Гиерон из Сиракуз, атлет, — 26
 Гиерон, тиран Сиракуз, — 250
 Гиероним с Родоса, философ и историк, — 124
 Гиппарх, афинский тиран (убит в 514 г. до н. э.), — 140
 Гиподик, халкидянин, учитель хора (рубеж VII—VI вв. до н. э.), — 160
 Гиппоклит, афинянин, один из претендентов на руку дочери сикионского тирана Клисфена (первая половина VI в. до н. э.), — 136—137
 Гиппократ с Родоса, актер, — 167
 Главк из Регия, греческий грамматик и писатель рубежа V—IV вв. до н. э., — 220
 Гней Невий, римский драматург, — 229
 Гомер-8, 28, 29, 34—36, 78, 89, 91, 94, 95, 123, 128, 138, 141, 146, 151, 159, 182, 211, 301, 303
 Гораций (Квинт Гораций Флакк), знаменитый римский поэт (65—8 гг. до н. э.), — 79, 80, 121, 141
 Гордиан III (Цезарь Марк Антоний Гордиан Август), римский император, — 173
 Госий из Пергама, авлет, — 166
 Грациан (Цезарь Флавий Грациан Август), римский император, — 245, 246
 Дамон Афинский, государственный деятель и философ, — 230
 Дамон из Мегары, актер, — 170
 Дамонейк из Теспии, автор поэмы, — 166
 Демарат, царь Спарты, бежавший к персам (первая половина V в. до н. э.), — 76

Деметрий Византийский, писатель, — 161
 Деметрий из Калкиды, кифарод, — 167
 Деметрий Полиоркет, полководец и царь Македонии (умер в 283 г. до н. э.), — 251
 Демосфен, афинский оратор и государственный деятель, — 226
 Дидим Александрийский, ученый, — 63
 Дикей, афинянин (первая половина V в. до н. э.), — 76
 Дионизий Эфесский, авлет, — 170
 Диоген из Синоп, родоначальник кинической философской школы (IV в. до н. э.), — 146
 Диоген Лаэртский, историк философии рубежа II—III вв., — 33, 88, 187, 266
 Диоген из Беотии, дидакал, — 171
 Диодмет, архонт, — 100
 Диодор Сицилийский, историк I в. до н. э., — 19, 27, 36, 85, 88, 89, 238, 251
 Диокл из Афин, дидакал, — 171
 Диоклетиан (Цезарь Гай Аврелий Валерий Диоклетиан Август), римский император, — 176
 Дион, советник, — 158
 Дионизий из Ахей, авлет, — 170
 Дион Кассий, историк, — 258, 262
 Дион Хризостом, оратор (40—115 гг.), — 143
 Дионисий Галикарнасский, ритор и писатель I в. до н. э., — 230
 Дионисий из Гераклеи, авлет, — 170
 Дионисий из Гераклеи, гиматиомист, — 171
 Дионисий Старший, тиран Сицилии (первая половина V в. до н. э.), — 163, 250
 Дионисий Ямб, греческий ученый III в. до н. э., — 298
 Дионисиодор из Мегары, хоревт, — 171
 Диопсант с Хиоса, авлет, — 170
 Домициан Цезарь Август, римский император, — 173, 174, 254
 Доротея из Тарента, актер, — 167
 Дромар, хоревт, — 171
 Друз Старший (Нерон Клавдий Друз), римский полководец (конец I в. до н. э.), — 133
 Евгений (Цезарь Флавий Евгений Август), римский император, — 158
 Евктей, иеромнемон, — 170
 Еврипид, выдающийся греческий драматург (485—406 гг. до н. э.), — 28 , 30, 40, 43, 94, 98, 117, 127, 141, 191—193, 225, 229, 301, 303
 Евстафий Солунский, средневековый комментатор поэм Гомера, — 36, 66, 91, 94, 112
 Епитим из Амбраки, дидакал, — 171
 Зевксид из Гераклеи, древнегреческий художник, — 108
 Зоил из Пафоса, глашатай, — 167
 Зосим из Фив, трубач, — 166
 Ивик из Регия, греческий лирический поэт и музыкант VI в. до н. э., — 121, 249
 Иисус Христос, — 57
 Иосиф Флавий, историк (37—100 гг.), — 241, 244
 Исагор, архонт, — 160
 Исмений, греческий авлет и композитор IV в. до н. э., — 267
 Исменодор из Беотии, мальчик-хоревт, — 170

Кавирих из Фив, актер, — 167
Калигула (Гай Цезарь Август Германик), римский император, — 253—254
Каллий из Пелы, кифарист, — 170
Каллимах из Кирены, alexсандрийский поэт, — 29, 63, 146
Каллистрат, писатель, — 48, 50, 80
Каллистрат из Фив, актер, — 167
Кассий, Парменсис, римский политический деятель, один из убийц Юлия Цезаря (казнен в 31 г. до н. э.), — 134
Кассиодор (Флавий Магн Аврелий Кассиодор), римский государственный деятель, христианский ученый-энциклопедист (ок. 490—593 гг.),—290
Катон Старший, Марк Порций, римский государственный деятель, историк, оратор, — 140
Катулл, Гай Валерий, римский поэт (87—55 гг. до н. э.), — 121, 141
Квинт Курций Руф, римский писатель (I в.), —114, 172
Квинт Энний, римский драматург, — 135, 202
Кепсиодор из Беотии, дидаascal, — 171
Кинесий из Афин, композитор и автор дифирамбов, — 225—226
Клавдий, Тиберий, римский император, — 173, 255
Клеандр, архонт, — 158
Клеарх, греческий философ и эссеист, — 133
Клеоксен из Калхиды, дидаascal, — 171
Клеопатра VII, египетская царица, — 252
Климент Александрийский, выдающийся христианский писатель (ок. 150—215 гг.), — 212
Клисфен, тиран Сикиона, — 136, 182, 185
Клитий из Павкратиды, авлет, — 170
Клиторий из Аркадии, рапсод, — 170
Клон из Тегеи, греческий авлет и композитор (VII в. до н. э.)
Конн, афинский кифарист, — 265
Коринна, греческая поэтесса рубежа VI—V вв. до н. э., — 124, 146
Кракеид из Этолии, иеромнемон, — 171
Кратет, греческий авлет и композитор (VII в. до н. э.), — 119, 215
Кротон из Элевтер, брат органиста Антипатра, — 158
Ксантипп из Беотии, авлет, — 171
Ксен из Этолии, агонотет, — 171
Ксенодам из Киферы, греческий музыкант VII в. до н. э., — 220
Ксенокрит из Локр, греческий музыкант VII в. до н. э., —220
Ксеенон, советник, — 157
Ксенофонт Афинский, греческий историк, — 156, 237—239
Ксеркс, персидский царь (486—465 гг. до н. э.), — 76, 77, 163
Ламия, авлетистка и куртизанка (конец IV в. до н. э.), — 251
Лампрокл из Афин, поэт и музыкант, — 192
Лас из Гермियोны, древнегреческий историк и теоретик музыки, а также композитор, — 160
Либаний, ритор,— 122, 123
Ливии Андроник, драматург и актер, основоположник римского профессионального театра,- 196, 199—201, 229
Ливии, Тит, римский историк, - 113, 135, 136, 198 , 201, 242, 244, 245 , 246

Лик из Афин, дидаascal и хоревт, — 170
Лик из Этолии, иеромнемон, — 170
Ликид из Закинфа, актер, — 170
Ликург, оратор, — 163
Ликург, спартанский законодатель, — 218—220, 227
Лисимброт из Этолии, иеромнемон, — 171
Лисигш, великий греческий скульптор IV в. до н. э., —48
Лисандр из Сикиона, греческий кифарист VI в. до н. э., — 164
Лисий, греческий поэт и музыкант неизвестного времени, — 268
Лисипп из Аркадии, дидаascal, — 162
Лициний, Марк Кальв, римский поэт (82—47 гг. до н. э.), — 141
Лукан (Марк Анней Лукан), римский поэт, —240
Лукиан из Самосаты, греческий писатель, — 15, 24, 33, 80, 85, 86, 96, 122, 128, 129, 155, 156, 192, 256, 263, 265—266, 271, 289
Лукреций (Тит Лукреций Кар), римский поэт-философ, — 178
Луций Амбивий Турпион, римский актер, — 203
Луций Атилий Пренестинец, римский актер, — 203
Луций Корнелий Мерул, курульный эдил, — 203
Луций Муммий, римский военачальник, — 190
Луций Постумий Альбион, курульный эдил, — 203
Мантей из Дельф, иеромнемон, — 170
Марк Антоний, римский политический деятель рубежа старой и новой эры, — 173, 252, 269
Марк Марцелл Клавдий, консул, — 174
Марк Теренций Варрон, римский ученый-энциклопедист, — 21, 22, 176
Маркипор, раб-композитор, — 203
Меламп из Кефалонии, греческий кифарод,—214
Меланиппид, автор дифирамбов и композитор, — 44, 160, 225—226
Менекрат из Мегары, дидаascal, — 171
Менис из Антиохии, трубач, — 167
Менон, хоревт, — 170
Метелл, верховный жрец в Риме (начало I в. до н. э.), — 133
Метродор, архонт, — 166
Мимней из Этолии, иеромнемон, — 170
Мимнерм, греческий элегический поэт, — 18
Мирон из Элевтер, прославленный греческий скульптор первой половины V в. до н. э., -48
Миртис, греческая поэтесса и музыкантша (конец VI в. до н. э.), — 124
Митридат VI Евпатор, иберийский (грузинский) царь (рубеж I в. до н. э. — I в. н. э.), -136
Мнасифей из Опунта, рапсод, — 123
Мнасон из Дельф, иеромнемон, — 171
Мосх из Сикиона, хоревт, — 171
Нерон Клавдий Цезарь Август Германик, римский император, — 134, 173, 243, 255—263, 269
Никид из Кассандреи, актер, — 170
Никий с Хиоса, иеромнемон, — 171
Никни, рапсод, — 171

Никокл из Амбракии, авлет, — 162
 Никомах из Беотии, авлет, — 170
 Никомах из Герасы, неопифагореец, математик и теоретик музыки, — 86—87, 97, 290, 291
 Никомед IV, царь Вифинии (начало I в. до н. э.), — 136
 Никон из Афин, мальчик-хоревт, — 170
 Никон из Сол, гиматиомист, — 171
 Никон из Трония, кифарод, — 170
 Никопль из Беотии, авлет, — 170
 Никострат, советник, — 157
 Нимфис, греческий историк, — 92
 Нума Помпилий, второй царь Рима, — 61
 Нумений из Афин, рапсод, — 167
 Овидий (Публий Овидий Назон), выдающийся римский поэт (43 г. до н. э. — 17 г. н. э.), - 13, 15, 16, 27, 47, 51, 53, 54, 72, 122
 Октавиан Август, римский император, — 173, 253
 Октавия, дочь императора Клавдия, первая жена Нерона, — 255, 269
 Олимп, выдающийся фригийский авлет и композитор, — 103, 109—119, 149, 153, 207, 215, 261, 298, 305, 306
 Онисипп из Беотии, дидаскал, — 170
 Ономакрит, афинянин, прорицатель (первая половина V в. до н. э.), — 20
 Орет, сатрап Сард (казнен в 522 г. до н. э.) — 249
 Павсаний из Магнесии (в Малой Азии), ученый II в., — 12, 18, 30, 33, 36, 37, 40, 44, 49, 61, 63, 70, 74, 75, 87—89, 91, 93, 95—97, 99, 112, 123, 124, 129, 147, 148, 151, 159, 167, 184, 214, 215, 221, 235
 Пакувий, Публий из Брундизия, автор трагедий, — 134
 Пантакл из Сикиона, авлет, — 170
 Периандр, тиран Коринфа (рубеж VII—VI вв. до н. э.), — 183—185
 Перикл, афинянин, современник Архилоха, — 144
 Перикл, афинский государственный деятель, — 159, 163
 Петроний Арбитр, римский писатель (умер в 66 г.),—265, 268, 269
 Пиерион, автор сатирической песни, современник Александра Македонского, — 239
 Пиндар, выдающийся древнегреческий поэт (рубеж VI—V вв. до н. э.), — 17, 18, 24-26, 35, 88, 121, 122, 126, 127, 150, 151, 217, 219, 250, 285, 287, 298, 301.
 Пиррайт из Этолии, иеромнемон, — 171
 Писикл из Этолии, иеромнемон, — 171
 Писистрат, тиран Афин (первая половина VI в. до н. э.), — 140, 159, 160, 185
 Питерм из Теоса, поэт и музыкант, автор сколий (VI в. до н. э.), —275
 Питтак, правитель Митилены на острове Лесбосе (рубеж VII—VI вв. до н. э.), — 132
 Пифагор с Самоса, философ, основатель научной школы в Кротоне (VI в. до н. э.), - 124, 148, 221
 Пифорат, архонт, — 162
 Плавт (Тит Макций Плавт), выдающийся римский комедиограф (254—187 гг. до н. э.), -57, 203, 264—266, 269
 Платон, великий древнегреческий философ (427—347 гг. до н. э.), — 17, 27, 33, 56, 65, 109-111, 123, 128, 146, 161, 177, 224, 227, 230-233, 276, 280, 289,' 292
 Плиний Цецилий Секунд Младший, римский политический деятель (62—113 гг) — 121, 141, 202, 241

Плиний (Гай Плиний Секунд) Старший, римский естествоиспытатель (23—79 гг.), — 13, 30, 41, 52, 89, 94, 108, 216, 260
 Плутарх Херонейский, выдающийся античный историк и писатель (46—120 гг.), — 30, 41, 44, 52, 60, 63, 69, 70, 75, 87, 103, 124, 132, 133, 141, 143, 150, 159, 163, 177, 180, 183, 192, 217—219, 224, 225, 227, 230, 235, 236, 237, 239, 244, 248, 250—252, 267, 269, 285
 Полемай из Этолии, иеромнемон, — 170
 Полемарх из Этолии, иеромнемон, — 170
 Полибий, греческий историк (201—120 гг. до н. э.), — 245
 Поликлет из Аргоса, греческий скульптор и теоретик изобразительного искусства (ок. 480—410 гг. до н. э.)
 Поликрат из Кирены, дидаскал, — 171
 Поликрат, тиран Самоса, — 249
 Полимнест из Аркадии, рапсод, — 170
 Полимнест из Калофона, автор авлодических номов, — 213, 267
 Полит, советник, — 158
 Полифрон из Этолии, иеромнемон, — 170
 Поллукс, Полидевк Юлий, грамматик и лексикограф II в., — 12, 40—42, 44, 45, 53, 54, 60, 63, 64, 75, 89, 116, 119, 130, 143, 144, 163, 212, 214, 234, 238
 Помпей (Гней Помпей Магн), римский политический деятель, полководец (106—48 гг. до н. э.), -200, 245
 Помпей из Теспии, глашатай, — 166
 Помпилий Антоний Максим, автор энкомиев, — 166, 167
 Помпоний Атик, Тит, корреспондент М. Т. Цицерона, — 268
 Порфирий, философ-неоплатоник, — 221
 Пракситель, знаменитый греческий скульптор IV в. до н. э., — 48
 Праних, см. Пиерион
 Пратин из Флиунта, греческий поэт,— 110, 118, 164, 220, 274
 Продик из Фокеи, философ, — 95
 Прокл, философ-неоплатоник, математик (400/412—485 гг.), —60, 69, 139, 143, 175, 180, 181
 Проном из Фив, знаменитый греческий авлет (V в. до н. э.), — 129
 Проном из Фив, авлет (III в. до н. э.), — 162
 Проперций, Секст Аврелий, римский элегический поэт (ок. 49—15 гг. до н. э.), — 121
 Псевдо-Аристотель, под этим именем в научной литературе принято понимать авторов «Проблем», созданных в школе Аристотеля, — 154, [123—124], 193, 208—209, 277
 Псевдо-Лукиан, автор рассказа «О сирийской богине», который дошел до нас под именем Лукиана из Самосаты, — 63, 64, 66
 Псевдо-Плутарх, автор сочинения «О музыке», приписывающегося Плутарху Херонейскому, -70—71, 88, 89, 91, 94, 99, 102, 103, 110, 111, 115-119, 127, 144, 148, 149, 159, 161, 192, 194, 195, 207, 208, 210—212, 215, 219, 220, 226, 236, 279, 298
 Птолемей II, правитель Египта, —216
 Птолемей XII, по прозвищу «Авлет», царь Египта, — 252—253, 256
 Птолемей, Клавдий, знаменитый alexandрийский ученый (85/108—163/168 гг.),— 282

Публий Корнелий Сципион Старший, главнокомандующий римскими войсками во время II Пунической войны, — 244
 Родипп из Аргоса, авлод, — 167
 Росций (Квинт Росций Галл), римский актер, — 203
 Росций Отон (Луций Росций Отон), римский народный трибун 67 г. до н. э., —200
 Сакад из Аргоса, выдающийся греческий авлет,— 153, 213, 216
 Саллюстий (Гай Саллюстий Крисп), римский историк (86 г. до н. э. — 35 г. н. э.), -242, 245
 Сапфо, знаменитая греческая поэтесса с острова Лесбос, — 36, 121, 141, 230
 Сатир из Аргоса, дидаскал, — 170
 Светоний (Гай Светоний Транквилл), римский историограф, —28, 54, 134, 136, 173, 174, 202, 243, 252—254, 257, 259—263
 Север Александр (Цезарь Марк Аврелий Север Александр Август), римский император, — 254
 Сейкил, имя, зафиксированное на надгробной плите из Тралл (Малая Азия), на которой изложены поэтический текст эпитафии и сопровождающие его нотные знаки, - 302—304, 306
 Секст Эмпирик, философ (II в.), — 227—278, 293
 Сем из Делоса, автор книги «История Делоса», —63, 163
 Сенека (Луций Анней Сенека), римский философ и писатель (4—65 гг.),—202, 241, 255
 Септиций Клар, префект преторианцев при римском императоре Адриане (117—138 гг.), — 141
 Сервий, грамматик IV в., — 22, 27, 80, 88
 Сервий Туллий, римский царь, — 246
 Сим из Магнесии, греческий поэт и музыкант неизвестного времени, — 267
 Симонид из Кеоса, греческий поэт, представитель классической лирики, — 121, 185, 250, 287
 Солон, афинский законодатель, — 143
 Сосистрат, рапсод, — 123
 Сосифей из Александрии, автор трагедий, — 27
 Сотад из Александрии, автор песен, — 268
 Сотил из Этолии, дидаскал, — 170
 Сотион из Этолии, иеромнемон, — 171
 Софокл, выдающийся греческий драматург (496—405 гг. до н. э.), —91, 192
 Софокл из Афин, автор трагедий (послеклассический период), —167
 Спендонт, лаконский поэт и музыкант, — 218
 Стаций (Публий Папиний Стаций), римский поэт (40—96 гг.), — 121
 Стесихор, поэт и кифарод (ок. 632—556 гг. до н. э.), — 121, 127, 133
 Страбон, ученый, путешественник и литератор (63—23 гг. до н. э.), —8, 20, 35, 40, 41, 47, 48, 58, 152, 153, 173, 216, 234, 252-253, 265, 267, 268, 304
 Стратокл из Саламина, гиматиомист, — 171
 Стратон, властитель финикийского города Сидона, — 249
 Стратоник из Афин, кифарод, — 175
 «Суда», под этим именем (или названием) до нас дошел византийский словарь X в., - 19, 35, 36, 78, 88, 110-112, 160, 164, 183-185, 187, 196, 207, 211, 224
 Сулла (Луций Корнелий Сулла), римский диктатор, — 133, 244, 251—252, 264

Тацит (Публий Корнелий Тацит), римский историк, — 134, 198, 243, 244, 255—263 269
 Телессила из Аргоса, греческая поэтесса, — 69
 Телест из Этолии, иеромнемон, — 170
 Темистий, греческий софист, — 24, 26
 Теодот из Афин, хоревт, — 171
 Теодот из Никомерии, кифарист, — 166
 Теон из Шив, авлет, — 162
 Теофраст из Этолии, кифарод, — 171
 Теренций Публий Африканец, римский комедиограф (190—159 гг. до н. э.) —203 266
 Терпандр, выдающийся греческий кифарод и композитор, —87, 206—213, 218—220 227, 301, 305, 306
 Терпн, кифарод, — 257
 Терсин из Сикиона, хоревт, — 171
 Тертуллиан, Квинт Септимий, христианский писатель (160—230 гг.),—200
 Тиберий Цезарь Август, римский император, — 29, 54, 254
 Тибулл, Альбий, римский элегический поэт (54—10 гг. до н. э.), — 121
 Тимей из Тавромении, историк, — 152
 Тимокл, советник, — 157
 Тимоксен из Гистиея, дидаскал, — 170
 Тимосфен, наварх египетского флота, в прошлом авлет, —216
 Тимофей из Милета, кифарод и автор дифирамбов, — 160, 225—228, 231, 301
 Тинних, грек, автор песен (время жизни неизвестно),—27
 Тиртей, греческий поэт и музыкант VII в. до н. э., — 217, 221—222, 227
 Тит Веспасиан Цезарь Август, римский император, — 254
 Тразей из Потавии, кифарод, современник Нерона, — 261
 Трасилл, агонотет, — 162
 Траян (Цезарь Нерва Траян Август), римский император, —254
 Трифон, греческий грамматик, — 129—130
 Туллий Цицерон, Квинт, брат М. Т. Цицерона, — 241
 Улиад из Милета, дидаскал, — 170
 Фабий Актик из Коринфа, авлет, — 166
 Фабий Квинтилиан, Марк, римский оратор и теоретик ораторского искусства (35—95 гг.), -20, 79, 277
 Фалет, греческий аэд и музыкант VII в. до н. э., —217, 219—221, 227
 Фаний из Кум, кифарист, —167
 Феми, раб М. Т. Цицерона, — 268
 Феодосии I (Цезарь Флавий Феодосии Август), римский император (379—395 гг.), — 158
 Феокрит, греческий буколический поэт первой половины III в. до н. э., — 17 27 54, 69, 146
 Теофраст, греческий писатель. (374—284 гг. до н. э.), —265, 266
 Ферекрат, греческий комедиограф, — 226
 Фидакид с Кеоса, хоревт, — 170
 Фидий, гениальный греческий скульптор V в. до н. э., — 248, 301
 Филипп, царь Македонии, — 250, 251
 Филиск из Беотии, авлет, — 170

Филиск дидаскал, — 171
Филипп Македонский, царь Македонии, отец Александра Македонского, — 91
Филоксен, греческий поэт, автор дифирамбов (конец V—начало IV вв. до н. э.), — 160, 250
Филоксен из Коринфа, кифарист, — 171
Филонид из Закинфа, жрец, — 170
Филонид из Закинфа, актер, — 170
Филострат Младший, писатель III в., — 79, 109
Филострат Старший, писатель рубежа II—III вв., — 45, 97, 98, 99, 130
Филострат, Флавий, писатель II—III вв., — 87, 134, 150, 254, 262
Филохор, историк, — 222
Фитон из Гистиея, иеромнемон, — 170
Флавий Павлин, агонотет, — 166
Флакк, раб-композитор, — 203, 204
Формион, авлет, современник Демосфена, — 226
Фотий, Константинопольский патриарх (858—867 гг., 877—886 гг.), ученый, писатель, — 88
Фринид из Митилены, кифарист и композитор, — 224—227, 231
Фриних, создатель трагедий и музыкант, — 193
Фукидид, греческий историк, — 163, 167, 236, 237
Харид из Афин, авлет, — 170
Хилон, лакедемонянин, один из «семерых мудрецов» (начало VI в. до н. э.), — 5, 148
Хрисогон, отпущенник римского диктатора Суллы, — 268
Цицерон, знаменитый римский писатель и государственный деятель (106—43 гг. до н. э.), — 114, 121, 124—125, 140, 143, 144, 174, 195, 202, 203, 223, 224, 229, 268, 278, 291, 292
Эвгемер, греческий ученый, — 10
Эвкер из Александрии, раб-тибист, — 269
Эвклид, советник, — 158
Эвмарон из Теспий, автор просодия, — 166
Эвник из Этолии, иеромнемон, — 170
Эвтихиан из Коринфа, рапсод, — 166
Эвфорион, греческий эпический поэт и историк, — 49, 103
Эвхарид из Опунта, актер, — 170
Элиан Клавдий, писатель рубежа II—III вв., — 48, 50, 109, 159, 177, 249, 250
Эмпедокл, греческий философ и поэт, — 233
Энесидем ив Византия, хореут, — 170
Энний, Квинт, римский ученый и писатель, — 10
Эпиген, [хорег — ?] ив Сикиона (время жизни неизвестно), — 183
Эпикрат из Миримы, кифарист, — 170
Эпиктет Эмилиий, автор поэмы, — 166
Эпихарм из Мегары, комедиограф, — 74, 124
Эратон из Фессалии, дидаскал, — 170
Эсхил, великий древнегреческий драматург (524—457 гг. до н. э.), — 61, 91, 127, 141, 191—192, 217, 250, 276
Эхемброт из Аркадии, греческий авлод рубежа VII—VI вв. до н. э., — 153, 214
Ювенал, Децим Юлий, знаменитый римский поэт-сатирик, — 141, 256, 262

Юлий Цезарь, Гай, римский политический деятель, полководец, писатель (100—44 гг. до н. э.), — 134, 136, 200, 243, 245, 252
Юстин, раннехристианский писатель (ок. 100—165 гг.), — 67
Ямблих, неопифагореец (умер ок. 330 г.), — 221, 278
Ясон, тиран Фессалии, — 156

III. НОВОЕ ВРЕМЯ

Алексеева М. — 8	Зелинский Ф. — 131
Анненский И. — 98	Зубов В. - 296
Арундель — 100	Кирхер А. — 301
Асафьев Б. — 305	Крестовский В. — 140
Баранов Н. — 271	Латышев В. — 131, 222
Бах И. - 55, 294, 300, 302	Лист Ф. — 302
Бёк А. - 2 8 5	Лосев А. — 273
Беллини В. — 193	Маркиш С. - 69, 271
Берлиоз Г. — 302	Мессиян О. — 55
Бетховен Л. - 5, 295, 302, 306	Моцарт В. - 295, 302
Боровский Я. — 103	Мусоргский М. — 302
Буйле Л. - 67	Ницше Ф. - 178, 179
Буренко В. — 8	Палестрина Дж. — 55, 56
Вагнер Р. — 302	Петровский Ф. — 188
Верди Дж. - 302	Сельден — 100
Вересаев В. — 73	Стравинский И. — 55
Гайдн И. - 295, 302	Томасов Н. Н. — 298
Галилей В. — 301	Флобер Г. — 67
Геварт Ф. — 208	Фрэзер Дж. - 55, 57, 92
Гендель Г. - 55, 56, 295, 300, 302	Чайковский П. — 302, 306
Глинка М. — 194	Шервинский С. — 53
Гнедич Н. И. - 9 5, 138	Шопен Ф. — 302
Гуно Ш. - 194	Шостакович Д. — 5, 306
Егунов А. - 2 3 2, 271, 299	Шуберт Ф. — 302
Жебелев С. — 297, 298	Шуман Р. - 302
Зайцев А. — 8	

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- 1а. Изображение на аттическом ковше, предназначавшемся для розлива вина (ἡ οἶνοχοῖη). Середина VIII в. до н. э. (Археологический национальный музей. Афины). В центре — сидящий исполнитель на форминге.
- 1б. Изображение на кувшине (ἡ ~~υδροία~~^{υδρία}). Конец VIII в. до н. э. (Антикенмузеум. Берлин). Шествие женщин с пальмовыми ветками возглавляют авлет и исполнитель на форминге.
- 2. Фрагмент протокоринфского фриза. Середина VII в. до н. э. (Национальный музей «Вилла Джулия». Рим). Фаланги воинов, выступающих в поход под музыку звучащего двойного авлоса.
- 3а. Аттическая амфора. Середина VI в. до н. э. (Лувр. Париж). Квартет поющих, играющих и танцующих кифародов.
- 3б. Аттический краснофигурный кубок. Начало VI в. до н. э. (Городское собрание древностей. Мюнхен). Пирушка: в центре — авлетистка с двойным авлосом, слева на стене — кифара и авлос.
- 4. Чернофигурная аттическая ваза. Третья четверть VI в. до н. э. (Городской музей. Берлин). Здесь запечатлена культовая сцена с авлетами и кифаристами.
- 5а. Аттическая краснофигурная амфора. Около 525 г. до н. э. (Лувр. Париж). Кифарод на агоне.
- 5б. Аттическая чаша. Середина V в. до н. э. (Лувр, Париж). Девушка или муза с кифарой.
- 6. Рельеф конца II в. до н. э. (Британский музей. Лондон). «Апофеоз Гомера». Три верхних ряда посвящены изображению горы муз—Геликону: от расположенного сверху на троне Зевса до бородатого Гомера (внизу слева). На рельефе можно увидеть кифарода Аполлона, окруженного музами, некоторые из которых держат музыкальные инструменты.
- 7а. Серебряный кельтский котелок. I в. до н. э. (Национальный музей. Копенгаген). Шествие воинов с трубачами, изображенными справа.
- 7б. Рельеф из Амитерна. Конец I в. (Гражданский музей. Аквила). Похоронная процессия с музыкантами, играющими на различных духовых инструментах: tibia, lituus, tuba.
- 8. Расписная стена из Геркуланума. Вторая половина I в. (Национальный музей. Неаполь). Поклонение египетской богине Исиде, во время которого пение гимнов сопровождается игрой на тибии (тибист на переднем плане, справа).
- 9. Фрагмент рельефа колонны Траяна. 113 г. (Форум Траяна. Рим). Шествие легионеров с духовым «оркестром» (tuba, lituus, buccina, cornu).
- 10. Фрагменты рельефа триумфальной арки. Вторая половина II в. (Дворец Консерватории. Рим). На одном фрагменте справа запечатлен трубач, участвующий в триумфальном шествии, а на другом — тибист, сопровождающий своей музыкой языческий обряд жертвоприношения.

- 11. Рельеф второй половины II в. (Дворец Консерватории. Рим). Жрица азиатской богини Кибелы, культ которой был распространен в Риме на рубеже старой и новой эры. С обеих сторон от жрицы находятся инструменты, являвшиеся обязательными аксессуарами ритуальных действ: кимвалы, тимпан и разновидности тибии.
- 12. Мозаика из так называемой «Виллы Цицерона» в Помпеях. Конец II в. (Национальный музей. Неаполь). Танцующие музыканты, среди которых один играет на тимпане, другой — на кимвалах, а женщина — на двойной тибии.
- 13. Фрагмент мозаики из Трира. Около 230—240 гг. Органист и горнист.
- 14. Рельеф римского саркофага. III в. (Палаццо Дория. Рим). Соревнование Марсия с Аполлоном. На большом фрагменте Аполлон бряцает большим плектром по струнам великолепно украшенного инструмента, а Марсий играет на двойном авлосе (правда, от него сохранилась только одна трубка). Около колен сидящей Матери богов Кибелы находится маленький Аттис, охватывающий правой рукой какой-то духовой инструмент. На рельефе нетрудно увидеть и другие фигуры со струнными и духовыми инструментами. Левый небольшой фрагмент изображает Афины, держащую в руках авлосы. На небольшом правом фрагменте запечатлены скифы, казнящие Марсия.
- 15. Рельеф фундамента обелиска Феодосия в Стамбуле. Около 390 г. Сцена в цирке: в нижнем ряду танцоры, авлеты и органисты.
- 16. Панель западного портала собора св. Сабины в Риме. Около 430 г. Люди, поющие «аккламацию» (величальное песнопение) предположительно в честь императора Восточной Римской империи Феодосия II (408—450 гг.).

ЛИТЕРАТУРА¹

I. Античные первоисточники

А. Грекоязычные

- Aeschulis* Tragoediae. Herum edidit revised Henricus Weil. Lipsiae, 1907.
Apollodori Bibliotheca. Edidit R. Wagner. Lipsiae, 1894.
Apollonii Rhoda Argonautica. Recensuit R. Merkel. Lipsiae, 1889.
Aristidis Quintiliani De musica libri tres. Edidit R. P. Winnington-Ingram. Lipsiae, 1963.
Aristophanes. Comoediae. Edidit Th. Bergk. Vol. I—II. Lipsiae, 1881—1882.
Aristotelis Opera omnia graece et latine cum indice nominum et rerum absolutissimo. Vol. I—V. Parisiis, 1848—1874.
Ps.-Aristotelis Problemata // Musici scriptores graeci. Recognovit proemiis et indice instruxit Carolus Janus. Leipzig, 1895.
Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae, 1954.
Arrianus. Anabasis. Recognovit Carolus Abicht. Lipsiae, 1886.
Athenaeus. Deipnosophistae, edited and translated by Charles Burton Gulick. Vol. I—VII. Cambridge, 1950 (Loeb Classical Library).
Callimachus. Hymni et epigrammata. Quartum edidit Udalricus de Wilamowitz-Moellendorf. Berolini, 1925.
Callistrati Opera // Philostrati et Callistrati Opera, recognovit A. Westermann. Eunapii Vitae Sophistarum, iterum edidit J. Fr. Boissonade. Himerii Sophistae Declamationes, emendavit Fr. Dubner. Parisiis, 1849.
Claudius Aelianos. Extraits d'Elieen ou morceaux choisis des histories veriees et de l'histoire des animaux. Texte grec accompagne de notes et remarques par A. Mottet. Paris, 1878.
Clemens Alexandrinus. Stromata, hrsg. v. O. Stahlin. Leipzig, 1906.
Demosthenes. Orationes. Ex recension. Guil. Dindorfii. Vol. I—II. Lipsiae, 1881—1892.
Diodori Bibliotheca historica. Ree. Fr. Vogel. Vol. I—III. Lipsiae, 1888—1906.
Diogenis Laertii De vitis philosophorum libri X cum indice rerum. Ad optimorum librorum fidem accurate editi. Editio stereotype C. Tauchnitii. T. I—II. Lipsiae, 1884—1895.
Dio Cassius Cocceianus Historiarum Romanorum quae supersunt. Ed. Ursulus Philippus Boissevain. Vol. I—III. Berolini, 1895—1901.
Dionis Chrysostomi Quae exstant omnia. Edidit, apparatu critico instruxit J. de Arnim. Vol. I—II. Berolini, 1893—1896.
Dionysii Halicarnasei Opuscula. Ed. H. Usener et L. Radermacher. Vol. I—II. Lipsiae, 1899—1904.
Epitoma Vaticana ex Apollodori Bibliotheca. Edidit R. Wagner. Lipsiae, 1891.
Euripidis Tragoediae ex recensione Aug. Nauckii. Vol. I—III. Lipsiae, 1892—1895.

¹ В приводящемся здесь списке указана только та литература, которая цитировалась в настоящей книге либо послужила основой для отдельных ее очерков.

- Eustathä* Episcopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam. Vol. I—VII. Lipsiae, 1825—1830.
Flavii Josephi Bellum iudaicum // Flavii Josephi Opera omnia post Imm. Bekkerum recognovit Samuel Adrianus Naber. Vol. V—VI. Lipsiae, 1895—1896.
Heraclides Ponticos, hrsg. Fritz Wehrli. Basel, 1969 (Die Schule des Aristoteles, 7).
Herodotus. Historiarum libri IX. Edidit H. Rud. Dietsch. Vol. I—II. Lipsiae, 1887—1889.
Hesiodus. Theogonie. Les travaux et les jours, le bouclier. Texte etabli et traduit par Paul Mazon. Paris, 1928.
Hesiodi Carmina. Recensuit A. Rzach. Lipsiae, 1902.
Hesychii Alexandrini Lexicon. Editionem minorem curavit Mauricius Schmidt. Jenae, 1867.
Homeri Ilias cum potiore lectionis varietate. Edidit August Nauck. Berolini, 1877.
Homeri Odyssea. Edidit Guiliemus Dindorf. Pars I—II. Lipsiae, 1899—1900.
Homerus. Hymni Homerici. Lipsiae, 1882.
Jamblichi De vita Pythagorica liber, graece et latine. Recogn. Th. Kiesseling. Pars I—II. Lipsiae, 1815—1816.
Libanius. Opera. Ree. R. Foerster. Vol. I—VI. Lipsiae, 1903—1911.
Lucianus Samosatensis. Opera. Ex recognit. Caroli Jacobitz. Vol. I—III. Lipsiae, 1887—1889.
Nicomachi Geraseni Harmonikon enchiridion // Musici scriptores graeci, ed. Carolus Janus. Leipzig, 1895.
Pausaniae Descriptio Graeciae. Recognovit Joh. Chr. Schubart. Vol. I—II. Lipsiae, 1881-1883.
Philostrati maioris Imagines O. Benndorfii et C. Schenkeiit consilio et opera adiuti recensuerunt seminariorum vindobonensium sodales. Lipsiae, 1893.
Philostrates minor, Imagines. *Callistrates*. Descriptiones. Ree. O. Schenkel et F. Reisch. Lipsiae, 1902.
Philostrati De vita Apollonii Tyanei. Bonon, 1501.
Photii Lexicon. Ed. R. Porsonus. Pars I—II. Lipsiae, 1823.
Pindari Carmina cum fragmentis. Edidit Heruicus Maehler. Pars I—III. Leipzig, 1980—1983.
Piatonis Dialogi. Recognovit Martinus Wohlrab. Vol. I—V. Lipsiae, 1908—1912.
Plutarque. De la musique . Texte, traduction, commentaire, precedes d'une etude sur l'education musicale dans la Grece antique, par Francois Lasserre. Olten, Lausanne, 1954.
Plutarchi Vitae parallelae iterum recogn. C. Sintenis. Vol. I—V. Lipsiae, 1884—1889.
Plutarchi Chaeronensis Moralia, recognovit Gregorius N. Bernardakis. Vol. I—VII. Lipsiae, 1888—1896.
Pollucis Onomasticon. Ed. E. Bethe. Leipzig, 1900 (Lexicographi Graeci, vol. IX).
Polybii Historiae. Editionem a Ludovico Dindorfio curatam retractavit Theodorus Büttner-Wobst. Vol. I—V. Lipsiae, 1882—1905.
Porphyrri philosophi platonici Opuscula selecta iterum recognovit August Nauck. Lipsiae, 1886.
Prodi Chrestomatheia, ed. Th. Gaisford. Leipzig, 1832.
Ptolemaei Harmonicorum libri tres // Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. Ingemar Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1).
Sexti Empirici Adversus mathematicos // Sexti Empirici Opera. Ree. H. Hutschmann. Vol. III. Ed. J. Mau. Lipsiae, 1954.
Sophoclis Ajax // *Sophoclis* Tragoediae ex recensione Guilelmi Dindorfii. Vol. II. Lipsiae, 1857.
Strabonis Geographica. Recognovit Aug. Meineke. Vol. I—II. Lipsiae, 1877.
Suidas Lexicon. Ex recognitione Imm. Bekkeri. Berolini, 1854.
Themistii Orationes, emendav. a G. Dindorfio. Lipsiae, 1832.
Theocritus, *Bio*, *Moschus* Reliquiae accedentibus incertorum Idylliis. Recensuit H. L. Ahrens. Lipsiae, 1884.
Theophraste. Characteres. Texte etabli et traduit par O. Navarre. Paris, 1920.

Thucydidis De belle- peloponnesiaco libri octo. Ad optimorum librorum fidem editos explanavit Ernestus Fridericus Poppo. Editio tertia, quam auxit et emendavit Johannes Matthias Stahl. Vol. I—IV. Lipsiae, 1875—1883.

Xenophons Anabasis. Für den Schulgebrauch erklärt von Ferdinand Vollbrecht. Vol. I—III. Lipsiae, 1896—1907.

Xenophontis Historia graeca. Recensuit Otto Keller. Editio maior cim apparatu Critico et indice verborum. Lipsiae, 1890.

Б. Л а т и н о я з ы ч н ы е

Ammiani Marcellini Rerum gestarum libri // Romische Geschichte Lateinisch und Deutsch und mit einem Kommentar versehen. Von Wolfgang Seyfarth. T. I—IV. Berlin, 1968—1971.

Apulei Madaurensis Apologia sive De magia über et Florida. Recensuit Y. van der Vliet. Lipsiae, 1900.

Aurelii Augastini De civitate Dei libri XXII. Recognovit B. Dombart. Vol. I—II. Lipsiae, 1905—1909.

Ausonii burdigalensis Opuscula. Recensuit Rudolfus Peiper. Lipsiae, 1886.

Boetii De institutione musica // Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo; De institutione musica libri quinque. Edidit G. Friedlein. Lipsiae, 1867.

Cassiodori De musica // Cassiodori Senatoris Institutiones. Ed. R. A. B. Mynors. Oxford, 1937.

Ciceronis Opera rhetorica recognovit Ġuilielmus Friedrich. Vol. 1-X. Lipsiae, 1878—1898.

Curtius Rufus. Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri, qui supersunt. Recensuit Edmundus Hedicke. Lipsiae, 1908.

Gellii Auli Noctium atticarum libri XX ex recensione et cum apparatu critico Martini Hertz. Vol. I—II. Berolini, 1883—1885.

Horatius Flaccus recensuit atque interpretatus est Joannes Gaspan Orellius. Editionem minorem sextam post Joannem Georgium Baiterum curavit Guilelmus Hirschfelder. Vol. I—II. Lipsiae, 1882—1884.

Julii Caesaris Commentarii cum A. Hirtii aliorumque supplementis ex recensione Bernardi **Kubier**. Vol. I—III. Lipsiae, 1893—1897.

Junius Juvenalis Saturarum libri V. Mit erklärenden Anmerkungen von Ludwig Friendlaender. Leipzig, 1895.

/usimiamNovellae quae vocantur sive Constitutiones ... digestae. Edidit C. E. Zachariae. Vol. I—II. Lipsiae, 1881—1891.

Lucani Annaei Pharsalia edited with english notes by Charles Edmund Haskins. With an introduction by William Emerton Heitland. London, 1887.

Lucretii Cari De rerum natura libri sex. Edidit Adolphus Briegen. Lipsiae, 1894.

Ovidii Nasonis Carmina ediderunt Henricus Stephanus Sedlmayer, Antonius Zingerle, Otto Güthling. Vol. I—II. Lipsiae, 1884.

Petronii Saturae et liber priapeorum recensuit Franciscus Buecheler. Berolini, 1912.

Plauti Comoediae. Recensuit instrumento critico et prolegomenis auxit Fridericus Ritscheliussociis operae adsumptis Gustavo Loewe, Georgio Goetz, Friderico Schoel. Vol. I—IV. Lipsiae, 1871—1902.

Plini Secundi Naturalis historiae libri XXXVII. Post Ludovici Jani obitum recognovit et scripturae discrepantia adiecta edidit Carolus Mayhoff. Vol. I—VI. Lipsiae, 1854—1865.

Plinii Caecilii Secundi Epistolae et Panegyricus. Recensuit Carolus Hermannus Weise. Lipsiae, 1896.

Quintiliani Fabii Institutio oratoria libri XII. Edidit L. Radermacher. Lipsiae, 1907.

Sallusti Crispi De coniuratione Catilinae et De bello iugurthino libri ex Historiarum libris quinque deperditis orationes et Epistolae. Erkläart von Rudolf Jacobs. Berlin, 1894.

Senecae Epistolae ad Lucilium // L. Annaei Senecae philosophi Opera omnia. Ad optimorum librorum fidem accurate edita. Vol. III—IV. Lipsiae, 1880—1911.

Suetonii Tranquilli Vitae duodecim caesarum cum scriptis minoribus et fraementis curante Carolo Hermanno Weise. Lipsiae, 1882.

Taciti Cornelii Opera quad extant. Ex fide optimorum librorum accurate recensuit Carolus Hermanus Weise. Vol. I—II. Lipsiae, 1874—1882.

Terentii Afri Comoediae. Iterum recensuit Alfredus Fleckeisen. Lipsiae, 1898.

r-j-*Terentii* *Ad U r b e c o m e d i a l i b r i*. Editionem primam curavit Guilelmus Weissenborn.

Editio altera, quam curavit Mauritius Müller. Vol. I—IV. Lipsiae, 1850—1851.

Varronis Antiquitatum Rerum Divinarum libri I, XIV, XV, XVI. Praemissae sunt quaestiones varronianae auctore Reinholdo Agahd // Jarbücher für classische Philologie 24. Suppl. 1898. P. 1—220, 367—381.

Varronis Rerum rusticarum libri tres recognovit Henricus Keil. Lipsiae, 1889.

Vergilii Maronis Opera. Ad praestantum librorum lectiones accurate recensuit Carolus Hermannus Weise. Lipsiae, 1887.

Vitruvii De architectura libri decern. Iterum edidit Valentinus Rose. Lipsiae, 1899.

В. А н т о л о г и и

Bergk Th. Anthologia Lyrica. Leipzig, 1897.

Bergk Th. Poetae Lyrici Graeci. Bd. I—IV. Leipzig, 1878—1882.

Das Marmor Parium, herausgegeben und erklärt von Felix Jacoby. Berlin, 1904.

Diels H. Die Fragmente der Vorsokratiker. Bd. I—II. Berlin, 1922.

Dittenberg G. Sylloge inscriptionum graecorum. Vol. I—IV. Lipsiae, 1915—1924

Epigrammatum Anthologia Palatina. Vol. I—III. Parisiis, 1880—1890

Grenfell B. P., Hunt A. S. The Hiben Papyri. London, 1906.

Kock Th. Comicorum Atticorum Fragmenta. Vol. I—III. Leipzig, 1880—1888.

Müller C. Fragmenta Historicorum Graecorum. Vol. I—V. Paris, 1841—1870.

Nauck A. Euripides perditarum fragmenta Tragediarum. Leipzig, 1885.

Nauck A. Tragicorum graecorum fragmenta. Leipzig, 1956.

Page D. L. Poetae Melici Graeci. Oxford, 1962. Supplementum Lyricis Graecis Oxford, 1974.

II. Научно-исследовательская литература

Abert H. Music und Politik im klassischen Altertum//Neue Musikzeitung 45, 1924

Abert H. Die Stellung der Musik in der antiken Kultur//Die Antike 2, 1926.

Abert H. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1899.

Anderson W. Ethos and Education in Greek Music. Cambridge, 1966.

Boeckh A. De metris Pindari. Leipzig, 1811.

Behn Fr. Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Stuttgart, 1954.

Böhme R. Orpheus. Das Alter des Kitharoden. Berlin, 1953.

Chailley J. La musique de la tragedie grecque devant une decouverte epieraphique // Revue de musicologie 39, 1957.

Coleman-Norton P. Cicero and the Music of the Spheres // Classical Journal 45, 1950.

Coleman-Norton P. Music and Musicians among the Greeks//Musica 2, 1935.

Del Grande C. Nomos citarodico//Rivista Indo-Greca-Italica 7, 1923.

Deubner L. Paian//Neue Jahrbücher 22, 1919.

Deubner L. Terpander und die siebensaitige Leier // Berliner Philologische Wochenschrift 50, 1930.

Deubner L. Die vierseitige Leier // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts 54, 1929.

Domaszewski A. von. Die Rangordnung des römoschen Heeres // Bonnen Jahrbücher. Heft 117. Bonn, 1908.

Fleming Th. The Musical Nomos in Aeschylus' Oresteia // Classical Journal 72, 1977.

- Gerstman E.* Modern Perception of Ancient Greek and Byzantine Music // *Orbis musicae*, 10, 1990—1991.
- Gebhard V.* Thamyrls // *Real-Encyclopadie der classischen Alterlums-wissenschaft*. Bd. 5. (Neue Bearbeitung). Zweite Reihe. 9. Haiband. Stuttgart, 1934. Col. 1236—1245.
- Gevaert Fr.* Histoire et theorie de la musique de l'antiquite. Vol. I—II. Gand, 1875—1881.
- Graf E.* Nomos orthios // *Rheinisches Museum* 43, 1888.
- Grieser H.* Nomos: ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte. Heidelberg, 1937.
- Groningen B.* A propos de Terpandre // *Mnemosyne* IV/8, 1955.
- Guhrauer H.* Über νόμος πολυκέφαλος // *Verhandlungen der 40. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner Görlitz 1889*. Leipzig, 1890.
- Guhrauer H.* Zur Geschichte der Aulomusik. Eine Entgegnung // *Jahrbucher für Classische Philologie* 121, 1880.
- Henderson I.* Ancient Greek Music // *New Oxford History of Music*. Vol. I: Ancient and Oriental Music, ed. Egon Wellesz. London, 1957.
- Howard A.* The Αόλδς or Tibia // *Harvard Studies in Classical Philology* 4, 1893.
- Huchzermeyer H.* Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit (nach den literarische Quellen). Emsdetten, 1931.
- Huchzermeyer H.* Die Bedeutung und Stellung der Musik in der griechischen Trag-odie // *Festschrift 75. Jahre Stiftisches Humanistisches Gymnasium Mönchen-Gladbach*. Mönchen-Gladbach, 1952.
- Husmann H.* Olympos, die Anfänge der greichischen Enharmonik // *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 44, 1938.
- Jan K.* Auletischer und aulodischer Nomos // *Jahrbücher für Classische Philologie* 119, 1879.
- Jan K.* Aulos und Nomos // *ibid.*, 123, 1881.
- Jan K.* Die griechischen Flöten // *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16, 1881. S. 465—470, 481—488, 497-502.
- Jan K.* Der pythische Nomos und die Syrinx // *Philologus* 38, 1879.
- Jüthner J.* Terpanders Nomengliederung // *Wiener Studien* 14, 1892.
- Kaden Gh.* Die Stellung der Berufsmusiker in der Gesellschaft des antiken Griechenland // *Beiträge zur Musikwissenschaft* 11, 1969.
- Kircher A.* Musurgia universalis. Romae, 1650.
- Koller H.* Das kitharodische Prooimion // *Philologus* 100, 1956.
- Landeis J.* Ancient Greek Musical Instruments of the Wood-wind Family. Phd, Hull, 1961 (машинопись).
- Liermann O.* Analecta epigraphica et agonistica. Halle, 1889.
- Lippman Ed.* The Sources and Development of the Ethical View of Music in Ancient Greece // *Musical Quarterly* 49, 1963.
- Luders O.* Die dionysischen Künstler. Berlin, 1873.
- Marx Fr.* Musik aus der griechischen Tragödie // *Rheinisches Museum* 82, 1993.
- Michaelides S.* The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia. London, 1978.
- Moutsopoulos E.* La musique dans l'oeuvre de Platon. Paris, 1959.
- Neubecker A.* Altgriechische Musik: eine Einführung. Darmstadt, 1977.
- Okäl M.* Arietophane et les musicians // *Charisteria Francisco Novotny octogenario oblata*. Curaverunt Stiebitz F., Hosek R. Praha, 1962.
- Otto W.* Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens. Düsseldorf, 1955.
- Paribeni R.* Cantores graeci nell'ultimo secolo della repubblica in Roma // *Aegyptus, eerie scientifica* 3, 1925.
- Pickard-Cambridge A.* Dithyramby, Tragedy, and Comedy. Oxford, 1927.
- Pickard-Cambridge A.* The Dramatic Festivals of Athens. Oxford, 1953.
- Pickard-Cambridge A.* The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford, 1946.
- Pintacuda M.* La musica nella tragedia greca. Cefalu, 1978.
- Pöhlmann E.* Denkmäler altgriechischer Musik. Nürnberg, 1970 (*Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft*, 31).

- Rabe H. Euripideum // *Rheinisches Museum*. Bd. 63. Heft. 3, 1908.
- Reinach Th.* La musique grecque. Paris, 1926.
- Richter L.* Musikalische Aspekte der attischen Tragödienchore // *Beiträee zur Musikwissenschaft* 14, 1972.
- Richter L.* Die neue *Musib* des griechischen Antike // *Archiv für Musikwissenschaft* 25, 1968. S. 1-18, 134-147.
- Richter L.* Zum Stilwandel der griechischen Musik im 5—4. Jahrhundert // *Forschungen und Fortschritte* 44, 1967.
- Riethmüller A.* Musik zwischen Hellenismus und Spätantike // *Die Musik des Altertums* hrsg. Riethmüller A. und Zaminer Fr. Regensburg, 1989.
- Rome A.* L'origine de la pre t *endue* melodie de Pindare // *Etudes classiques* 1 1932
- Rome A.* Pindare ou Kircher // *Ibid.* 4, 1935.
- Sachs C.* The History of Musical Instruments. New York, 1940.
- Sachs C.* The Rise of Music in the Ancient World. New York, 1943.
- Schlesinger K.* The Greek Aulos. London, 1939.
- Schlesinger K.* The Harmoniai // *Music Review* 5, 1944.
- Schneider K.* Plectrum // *Real-Enzyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft* 41, 1951.
- Thiemer H.* Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik. Bonn—Bad Godesberg, 1979.
- Vetter W.* Mythos—Melos—Musica. Leipzig, 1961.
- Wegner M.* Das Musikleben der Griechen. Berlin, 1949.
- Wille G.* Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam 1967.
- Zaminer Fr.* Musik im archaischen und klassischen Griechenland // *Die Musik des Altertums*, hrsg. Riethmüller A. und Zaminer Fr. Regensburg, 1989.

III. Литература на русском языке

А. Переводы античных первоисточников

- Аристотель.* Политика (пер. С. Жебелева) // *Аристотель. Сочинения в четырех томах*. Т.IV. М., 1983.
- Бозций.* Наставление к музыке 1,1—2 (пер. В. Зубова) // *Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения*. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1966.
- Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Пер. Ф. А. Петровского. М., 1936.
- Гомер.* Илиада. Пер. с древнегреч. Н. Гнедича. М., 1982.
- Еврипид.* Финикиянки. Пер. с древнегреч. И. Анненского // *Еврипид*. Трагедии. М., 1969, т. 2.
- Овидий, Публий Назон.* Метаморфозы. Пер. С. В. Шервинского. Л., 1938.
- Платон.* Государство. Пер. А. Н. Егунова // *Платон*. Соч. В 3-х т., т. 3/1. М., 1971.
- Платон.* Законы. Пер. А. Н. Егунова // Там же, т. 3/2. М., 1972.
- Плутарх.* О музыке. Пер. с греч. Н. Томасова, с пояснит, примеч. и вступ. статей Е. М. Браудо, с прилож. биографии Плутарха А. И. Малеина. Пг., 1922.
- Плутарх.* Тесей. Пер. С. П. Маркиша // *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания. В 3-х т., т. 1. М., 1961.
- Плутарх.* О подавлении гнева. Пер. Я. Боровского / *Плутарх*. Соч. М., 1983.

Б. Научная литература

Асафьев Б. Об изучении музыки средневековья. Публикация И. Земцовского // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время. Л., 1989.

Алексеев В. Древнегреческие поэты в биографиях и образцах. СПб., 1895.

Вересаев В. Живая душа. Ч. II: Аполлон и Дионис. М., 1929.

Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986.

Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении//Вестник древней истории 1971, вып. 4.

Герцман Е. Η παρακατάλογη и три вида звучания // Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. Т. XXVI. Fase. 3/4. Budapest, 1978.

Герцман Е. Античное учение о мелосе // Критика и музыкознание, Л., 1987, вып. 3.

Герцман Е. Инструментальный каталог Поллукса //Из истории инструментальной музыкальной культуры. Л., 1988.

Герцман Е. Cassiodori De musica // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время. Л., 1990.

Герцман Е. Античная музыкальная акустика о резонансе//Gordon Athol Anderson. In memoriam. Wissenschaftliche Abhandlungen 49. Henryville—Ottawa—Binningen, 1984.

Герцман Е. Боэций и европейское музыкознание //Средние века. Выпуск 48, 1985.

Герцман Е. Ладотональная терминология трактата Боэция «De institutione musica» // Проблемы музыкальной науки. Выпуск 7. М., 1989 (см. также: Gertsman E.).

Гордезиани Р. Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978.

Зайцев А. Культурный переворот в Древней Греции VIII—V вв. до н. э. Л., 1985.

Зелинский Ф. Из истории идей. СПб., 1916, т. 1.

Иноземцев А. Остров Лесбос и лесбийские певцы и поэты. Казань, 1873.

Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972.

Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции. М., 1975.

Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. Состав. А. А. Нейхардт. М., 1988.

Лосев А. Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. Вступ. очерк и собр. текстов профессора А. Ф. Лосева. М., 1960.

Меликова-Толстая С. Серенада в античной литературе. Л., 1929.

Нетушил И. Амбарвалии, арвальские братья и арвальская песнь // Филологическое обозрение, 1897, XII, с. 195—205.

Никитин П. К истории афинских драматических состязаний. СПб., 1882.

Никитский А. Дельфийские эпиграфические этюды. I—VI. Одесса, 1894—1895.

Никитский А. Исследования в области греческих надписей. Юрьев, 1901.

Нилендер В. Греческая литература в избранных переводах. М., 1939.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Пер. с нем. Н. Полилова. СПб., 1903.

Петр В. О голосниках в античных театрах. СПб., 1910.

Толстой И. Инвективные песни аттического крестьянства в древней комедии // XLV. Академик Н. Я. Марру. М., 1935.

Толстой И. Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса. М., 1958.

Федорова Е. Латинские надписи. М., 1976.

Хрестоматия по истории Древнего Рима. Под ред. доктора историч. наук С. Л. Утченко. М., 1962.

Федорова Е. Императорский Рим в лицах. М., 1979.

Флобер Г. Письмо к Луи Буйле от 10 февраля 1851 г. (пер. с франц. Б. Грифцова) // *Флобер Г.* Собр. соч. В 5-ти т., т. 5. М., 1956.

Фрэнсер Дж. Золотая ветвь. Пер. с англ. М. Рыклина. М., 1983.

Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978.

ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателю	5
Очерк первый. Музыкальный пантеон	
Миф и явь	9
Шумные куреты	11
Звуки моря и неба	13
Эхо	15
Священные насекомые муз	16
Музы-прорицательницы	18
Музы-хариты и музы-камены	21
Ремесла муз	22
Музы и «музике»	25
Дафнис и сирены	27
Предводитель муз	29
Аполлон против Гермеса	31
Форминкс или лира?	34
Буйный сын Семелы	37
Пришелец из Малой Азии	39
Музыкальная свита Диониса	45
Пан и Сиринга	50
Очерк второй. Языческие поклонения	
Эти странные древние боги	55
Вокруг алтаря	59
Музыкальные приношения	62
Гимны в Дельфах	67
Жрецы Аполлона	70
Дифирамб Дионису	72
Мистическое видение	76
Очерк третий. Между мифом и реальностью	
Орфей	78
Лин	88
Фамир	93
Амфион	96
Гиагнис	99
Марсий	103
Олимп	109
Очерк четвертый. От рождения — до смерти	
Триединая гармония	120
Поэт — это композитор	123
Танцующий авлет	128
На все случаи жизни	131
В честь Гименея	136
Трапеза с музыкой	138
Перед уходом в царство Аида	141

Очерк пятый. Музыкальная агонистика

Олимпийская идея	145
Пифиады	150
Панафиней	158
Конкурсомания	166

Очерк шестой. Звуки амфитеатра

От дифирамба к трагедии	178
Музыка и маски	186
Начиная от Ливия Андроника	196

Очерк седьмой. На службе у государства

Преображения нома	206
Фалет и Тиртей	217
Топор и лира	223
Философия цензуры	229
С авлосом и сальпинксом	233
Оркестр для легионов	239

Очерк восьмой. Дилетанты и профессионалы

Тираны, цари, императоры	248
Позорная и возвышенная страсть	255
Свободные и рабы	263

Очерк девятый. Новый миф

Загадочный сфинкс	271
«Гармония» — это стиль	273
Образы высотных полюсов	277
Старая идея на новый лад	281
Музыка космоса	289
Фрагмент из папируса	292
Много столетий спустя	294

Эпилог	300
------------------	-----

Именной указатель	308
-----------------------------	-----

Список иллюстраций	326
------------------------------	-----

Литература	328
----------------------	-----

Купить книги издательства «АЛЕТЕЙЯ», а также получить полную информацию о готовящихся изданиях Вы можете по адресу:

Санкт-Петербург, Университетская наб., Менделеевская линия, 5
(здание Исторического факультета),

в магазине «**Университетская книга**».

Магазин работает с 10⁰⁰ до 18⁰⁰ кроме субботы и воскресенья.